

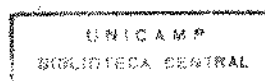
Tânia Pellegrini

A IMAGEM E A LETRA

(A prosa brasileira contemporânea)

Tese de Doutorado em Letras na Área de
Teoria Literária, apresentada ao
Departamento de Teoria Literária do
Instituto de Estudos da Linguagem da
Unicamp, sob a orientação da Professora
Doutora Marisa Philbert Lajolo.

Campinas - 1993



Este exemplar é a versão final da tese
aprovada por Tânia Pellegrini.

é aprovada pela Comissão Julgadora em

12/08/93
Prof. Dr. Marisa Philbert Lajolo

Aos meus pais,

à minha filha.

AGRADECIMENTOS

Não posso deixar de expressar meus agradecimentos sinceros, não apenas formais, a todos que, de uma forma ou outra, colaboraram para que este trabalho pudesse se realizar :

A Marisa P. Lajolo, orientadora segura, eficiente e amiga, com quem aprendi a difícil arte de harmonizar os contrários;

A Iumna Simon e Berta Waldman, pelas preciosas sugestões de conteúdo e forma;

Ao João, companheiro de todas as horas, pelo apoio em tudo, sempre;

A CAPES, pela bolsa durante o período de obtenção dos créditos para Doutorado;

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos na University of California, Riverside, EUA, em 1991.

A George Gugelberger, que me recebeu no Department of Literature and Languages da UCR, pelas tantas e indispensáveis indicações bibliográficas.

Campinas, 3 de junho de 1993.

"O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático e vai muito além da esfera da arte."

W. Benjamin.

"The culture industry conserves the decaying aura as a foggy mist."

T. Adorno

ÍNDICE

Introdução	6
A. A prosa	13
I. Histórias de um novo tempo	14
A senhorita Simpson	15
Triângulo das águas	52
II. Gêneros em mutação	68
A grande arte	69
Um copo de cólera	94
III. Variações sobre um mesmo tema.....	111
O sumiço da santa	112
B. O mercado	133
I. O livro e o leitor	134
II. A crítica	150
III. O autor	156
C. A mídia	163
I. Coordenadas	164
II. A imagem	175
III. Cultura para milhões	185
IV. A nova sensibilidade	192
V. O novo e o velho	196
Considerações finais	204
Bibliografia	213
Artigos em Periódicos	222
Corpus inicial	229

Introdução

O ideal seria começar com uma imagem. Não uma imagem linguística, uma figura de linguagem, como se usa em literatura. Uma metáfora, ou talvez uma metonímia, uma imagem construída com palavras. Não. Seria bom poder começar com uma imagem real, móvel, múltipla, iridescente, multicolorida, como aquelas da TV, que nos trazem, ao mesmo tempo e não importa de que espaço, um bebê pulsando no ventre da mãe, a líquida placidez do Pantanal, a erupção de um vulcão nas Filipinas, o esgar da fome no rosto de um somali, a apoteose carnavalesca, o beijo da última novela...

Mas não é possível. Letras não são imagens desse tipo; quando muito aparecem juntas, uma ao pé da outra, ou uma no lugar da outra. "O Sol se reparte em crimes, espaçonaves, guerrilhas e *Cardinallis* bonitas", cantava Caetano Veloso metonimicamente, expressando o múltiplo-simultâneo das imagens do jornal exposto na banca de revistas, no começo de um período da nossa história, em que cada imagem começava a valer por mil palavras.

E hoje, definitivamente - não é mais novidade dizer -, vivemos num mundo de imagens. Nunca foi tão forte a sensação de *déjà vu*, de já ter estado num lugar quando lá se chega pela primeira vez. Todas as paisagens nos parecem visitadas, todas as faces conhecidas, todos os caminhos trilhados, todas as histórias contadas e todos os quadros já vistos: tudo é uma imagem transmitida pela TV ou um dado disponível no computador.

Na sua materialidade física, miríade de pontos de luz captados em feixe, a imagem é inapreensível por palavras. Todavia, ela vai percorrer, nas entrelinhas, a totalidade deste trabalho. Como uma escrita outra, etérea, não feita de letras, mas de que estas estão

impregnadas, elemento constitutivo de toda a representação do mundo feita através da literatura hoje. Algo como a canção de Caetano conseguiu fazer.

O simples ato de ver um filme ou de assistir à televisão, de observar a forma como as imagens hoje mantêm um domínio absoluto sobre qualquer dado ou informação vem suscitando interrogações relevantes sobre a representação literária contemporânea. Movimento, visibilidade, simultaneidade de tempos e espaços são características da imagem que, desde o surgimento da fotografia - e depois, do filme - começaram a invadir a literatura, enquanto também se apoderavam de muitos de seus temas e recursos; hoje, no final do século, quando os processos de reprodução e difusão parecem ter atingido o apogeu, novas e instigantes questões se colocam, não apenas para a literatura.

E' impossível não pensar aqui numa analogia com o surgimento da imprensa, por exemplo. Esta substituiu o manuscrito pelas cópias idênticas, introduziu o livro portátil, criou o caderno com páginas numeradas, índices e sumários. Tais alterações técnicas revolucionaram o conteúdo da cultura, no que se refere a quem a produz e quem tem acesso aos seus frutos: é quando surge a noção de autor e se amplia o número virtual de leitores. Pensando nisso, parece óbvio que o próximo século não passará incólume pelas gradativas porém profundas transformações que neste já se efetivam, como resultado das novas técnicas introduzidas pelos produtores e difusores de imagens. O que está em jogo não é saber se os livros serão substituídos por fitas ou discos óticos - são muitos os dispositivos eletrônicos -, mas se determinados valores continuarão a ter o mesmo sentido. Com certeza não, pois as novas técnicas vêm mudando não apenas o modo como produzimos literatura e arte, mas também o modo como as definimos.

O elemento mais marcante no caminho percorrido pelas modernas técnicas de reprodução, depois do filme, foi o aparecimento da televisão. E já é banal associarem-se seus efeitos à

quantificação de informações, à queda de qualidade da produção cultural, à diminuição do hábito de leitura, à banalização da literatura. Seja qual for o grau de verdade dessas afirmações, o que importa reter aqui, *por enquanto*, é a TV como uma imagem e não a imagem da TV. Imagem em si, imagem literária: metáfora. Símbolo de um período de profundas transformações na vida cultural brasileira, dado mais imediato e visível da nossa modernização, fundamento da nossa indústria da cultura.

Fiquemos, portanto, com a imagem da TV como metáfora inicial deste trabalho, que será uma tentativa de mapear, nos textos ficcionais contemporâneos, traços que já se coloquem como indícios das mudanças que se vêm operando na vida cultural brasileira, a partir da consolidação de uma indústria e de um mercado da cultura, ocorrida basicamente nos anos 70 e acentuada na década seguinte. Trata-se de descobrir o que distingue as narrativas do período aí iniciado, quais são suas marcas próprias, indicadoras de modificações sensíveis nas formas de percepção, agora mais do que nunca centradas na imagem e em sua proliferação.

Entretanto, o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, que vai colocar em outros patamares a antiga discussão sobre as ligações entre cultura e mercadoria, obedece às condições específicas do nosso processo econômico-social, tem características próprias e tempos peculiares, que não se podem generalizar. A constatação pura e simples de que, como grande parte do mundo, entramos na pós-modernidade cultural, com o domínio da imagem e o advento da informática, não dá conta de estabelecer os nexos necessários entre a nossa literatura e a nossa sociedade. Há muitos pontos a considerar, que brotam da análise e da interpretação de textos selecionados de acordo com critérios objetivos, pois eles próprios emergiram desses mesmos textos.

Partindo, pois, do pressuposto básico de que a produção cultural contemporânea, incluindo a literatura, organiza-se segundo a lógica do mercado - em estreita ligação com a mídia, como veremos mais adiante -, o principal elemento para a composição do corpus deste trabalho foi esse mesmo mercado. Melhor dizendo, considerou-se fundamental usar o mercado para inquirir o próprio mercado e sua relação com a literatura. Nesse sentido, os "sucessos de vendas", expressos basicamente nas "listas dos mais vendidos" das revistas semanais como *Veja* e *Istoé*, associadas a resenhas críticas, nos moldes usuais desses veículos, foram dados indicativos essenciais para a aferição das "tendências", "gostos" e "preferências" de hipotéticos leitores.¹

Assim, obteve-se um corpus diversificado, que inclui romances e contos publicados na última década, sendo um deles do decênio anterior. São textos díspares, não por acaso, na maioria, de autores da região sudeste do país, que possuem em comum, nessa escolha, apenas o fato de terem sido publicados no período em estudo e fazerem parte das "listas", como comprovados sucessos editoriais.²

O fato de o afinilamento da pesquisa ter aglutinado, no final, mais autores que publicaram nos anos 80 já é por si só comprobatório daquilo que depois veremos com detalhes: a consolidação do mercado editorial, a reboque do desenvolvimento da indústria da cultura

¹ "...le critère le plus simple, en dehors de l'intuition du critique e de l'examen systématique de toute la littérature, travail colossal e presque impossible à faire individuellement, paraît être celui du 'succès de librairie' et de succès auprès des éditeurs'...". Cf. *Gramsci dans le Texte*, org. por François Ricci, Paris, Ed. Sociales, 1975, p. 650.

² Para esse levantamento foi usada, inicialmente, a publicação *Leia Livros* (que começa em 78), da qual foram considerados os textos que mereceram pelo menos uma resenha. Conseguiu-se assim uma lista inicial de 35 títulos. O cruzamento da frequência desses mesmos textos nos periódicos pesquisados (principalmente *Veja* e *Istoé*, além de *Visão*, usados também para a o início do período a que se refere o trabalho) levou à elaboração final do corpus.

atingiu mesmo o apogeu nessa década, numa espécie de processo crescente e inexorável, a despeito das sempre reiteradas afirmações de crise no setor. E' claro que os anos anteriores, os anos 70, também tiveram "pontos altos" de venda, mas essa década, sabe-se, apresenta-se sob o véu da censura, o que, com certeza, confere-lhe outras peculiaridades, que requerem uma abordagem um tanto mais matizada.

Mesmo assim, é importante desde já destacar o sucesso editorial de livros como **Incidente em Antares**, de Erico Veríssimo e **Bar Don Juan**, de Antônio Callado, ambos de 1971; **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão (1975); **A Festa**, de Ivan Angelo; **O que é isso companheiro?**, de Fernando Gabeira (1979), não por acaso textos de forte cunho político, além de outros títulos centrados numa temática mais individual, de menor repercussão numérica, digamos, mas que conquistaram a crítica acadêmica, tais como **Quatro Olhos**, de Renato Pompeu (1976), **Armadilha para Lamartine**, de Carlos Sussekind (1975), **Três Mulheres de três PP**, de Paulo Emílio Salles Gomes (1977), **Maíra**, de Darcy Ribeiro (1978), os vários volumes de memórias de Pedro Nava e outros mais.

O método não ortodoxo de seleção literária, aqui usado, que de uma certa forma passa mais ou menos distante das noções academicamente seletivas de "Literatura", "obra-prima" e "grande autor", tem como objetivo considerar o processo da produção e o da recepção do texto, pois a associação entre mídia e mercado tornou visceral esse vínculo.

Como bem produzido e recebido nas condições específicas do Brasil contemporâneo, muitas das quais radicalmente novas, o texto em prosa com certeza traz embutidas nas próprias categorias que o fundamentam as marcas das mudanças que nesta introdução apenas enunciaremos; ou seja, as profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural,

que incluem a proliferação da imagem, se estão provavelmente impressas nos temas, também surgem na sua estrutura e composição, em suma, na trama de todos os fios narrativos.

Há, então, uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre o texto e seu contexto gerador, que é possível captar. Desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença marcante de heróis problemáticos em conflito com o mundo; desde a perspectiva da pintura homogênea e regular, até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, "zonas" anti-geograficamente ilimitadas; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera, até a experiência do eterno presente pontual e descontínuo, "esquizofrenicamente" mensurado; desde a "morte" do sujeito e o desaparecimento do narrador, até sua presença sempiterna e soberana; desde o período longo, que se espraia calmamente em adjetivos e advérbios, até o corte abrupto das frases curtas, avançando substantivos aos solavancos, pisca-piscando informações precisas e apressadas.

A convivência de tais diferenças (aqui de leve sugeridas) em autores do mesmo período - e até num mesmo autor -, mais do que idiossincracias individuais, deve corresponder à peculiaridade da nossa situação sócio-cultural que, podemos adiantar, fundamenta-se na coexistência de elementos díspares estruturados em dominância : traços emergentes, que já se podem chamar pós-modernos, aos poucos se sobrepondo aos traços dominantes modernos e mesmo pré-modernos residuais. Assim, selecionamos textos que se mostram, na sua tessitura, como significativas respostas à presença desse hibridismo .

Temos, então, **A Senhorita Simpson**, de Sérgio Sant'Anna, **Morangos Mofados e Triângulo das Águas**, de Caio Fernando Abreu como representativos da emergência desses chamados traços pós-modernos; **A Grande Arte**, de Rubem Fonseca, e **Um Copo de Cólera**, de Raduan Nassar, permanecem como exemplos da nossa modernidade literária, ainda dominante,

e *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, o mais típico representante das "raízes nacionais", pelos temas e situações desenvolvidos ao longo de sua obra, surge como a certeza mais cabal de que o pós-moderno literário aos poucos deixa de ser, também aqui, na peculiar situação periférica brasileira, apenas uma hipótese teórica.

Tais textos apresentam-se, então, como incógnitas a serem decifradas. Como se configura o texto em prosa no confronto com uma nova paisagem tecno-cultural que, com certeza, redimensiona profundamente a vida e o trabalho do escritor? Terá esse texto se apropriado da imagem, transformando-a em técnica narrativa, expressando em letras uma significativa mudança nas formas de percepção? Trata-se, então, de buscar, nos textos, traços da passagem de um tipo de sensibilidade a outro, de captar nas letras os vestígios do avanço da técnica, hoje transfigurada em imagens cambiantes, entretecidas nas tantas histórias contadas, em velhas máquinas de escrever ou em modernos computadores.

A. A PROSA

"Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. Às vezes, sinto dúvidas e hesitações; cheguei a excogitar, com pânico crescente - de que não se tratava de obra-prima".

(Renato Pompeu, Quatro Olhos)

1. Histórias de um novo tempo

Estas "histórias de um novo tempo" trazem, formalizadas, algumas das mudanças nas formas de percepção que sugerimos, expressas sobretudo na configuração do tempo e do espaço, totalmente mediados por procedimentos "cinematográficos", que filtram tudo numa espécie de realidade de segundo grau; no estatuto das personagens, reduzidas a superfícies planas, sem qualquer espessura ou densidade, ou a pastiches repetitivos de "heróis problemáticos", só que agora em eterno conflito com a própria imagem no espelho do texto; no perfil do narrador, que solipsisticamente permanece, à revelia da hoje tão apregoada "morte do sujeito", apropriando-se de outras narrativas - intertextos -, como a confirmar que, nesse mundo de imagens evanescentes, tanto faz apropriar-se como ser apropriado.

1.

*- Também vou ser franco com você, seu filho da puta. Qual o seu parâmetro para a avaliação do meu livro? As merdas que o público anda comprando ou as merdas que os resenhistas ~~anda~~ elogiando?

(S. Sant'Anna, *O Duelo*)

Podemos, pois, começar com o livro **A Senhorita Simpson**, de Sérgio Sant'Anna (1989)¹ que, já à primeira vista, parece pertencer a um tipo de livro de ficção brasileira que hoje é maioria no mercado. Trata-se de um conjunto de textos aparentemente diversos entre si, "histórias", como diz o autor no subtítulo; genericamente, poderíamos dizer que temos, reunidos num mesmo volume, uma novela, cujo nome é o título do livro, e alguns contos de extensão variada. Na contracapa, afirma-se que "num curso noturno de inglês em Copacabana, as personagens do livro didático misturam-se aos alunos, numa fábula anglo-americano-carioca vertiginosa". A apresentação diz tudo, ou quase. Insinua peripécias no mínimo divertidas, sugeridas ao leitor, assim que ele toma nas mãos esse novíssimo objeto-livro, embalado numa capa inteligente, que lembra um caderno escolar: na frente, duas fotos superpostas tendo por cima um lápis que esconde o rosto da mulher de seios nus retratada numa delas. A própria Srta. Simpson, com certeza. O leitor, mordido pela curiosidade, sem dúvida vai querer descobrir quem é essa Senhorita que assim se oferece, já na capa. Lembranças da infância, a escola, o

¹ SANT'ANNA, Sérgio. **A Senhorita Simpson**, S.P., Cia das Letras, 1989. Todas as citações farão referência a essa edição.

desabrochar das primeiras sensações, uma suave nostalgia ? O simples ato de virar e revirar o livro nas mãos, sem mesmo folhear-lhe as páginas, desperta um mundo de recônditas memórias: a passagem se faz através da imagem semi-nua da capa associada ao texto da contracapa. A Srta. Simpson, personagem ainda desconhecida, subliminarmente transfere seu apelo para o livro *A Senhorita Simpson*, transformados ambos em objeto de desejo. Para satisfazer o desejo, compra-se o livro e leva-se a Srta. Simpson para casa.

O livro como objeto que se vende e que se compra: mercadoria. Hoje não se pode mais falar dele sem considerar esse antiquíssimo aspecto que aos poucos foi assumindo importância crescente, a ponto de, além de serem cada vez mais sofisticadas as estratégias de oferta, como por exemplo a embalagem-chamariz do produto-livro citado, em que a **imagem** da capa é fundamental, os mecanismos de compra e venda passarem a enformar a própria tessitura dos textos, enquanto tema ou mesmo enquanto forma. Ademais, a maneira como aqui se consolidou uma rentável indústria do livro - que analisaremos adiante -, em meio ao altíssimo índice de analfabetismo e à precariedade da vida material da maioria da população, entre outras coisas também é índice da consabida defasagem entre atraso e progresso, que caracteriza nossa realidade.

No caso do livro de Sérgio Sant'Anna, o leitor que se dispuser a ler seus outros textos, antes do próprio *A Senhorita Simpson*, o último, vai deparar de imediato com um conto que tematiza as relações de mercado impregnadas na feitura de um livro, desde a criação do texto, pelo autor, até sua comercialização. Trata-se de *O Duelo*, não por acaso o primeiro conto, cujo assunto irônicamente já desvela para o leitor atento as injunções determinantes da fabricação do produto que ele tem nas mãos. Uma espécie de demolição, de destruição da "criação literária pessoal e intransferível", que aos poucos se revela mito inútil e descartável; o que sobra então,

para o leitor, é um jogo textual, um *divertissement* que agrega textos aparentemente heteróclitos, uma espécie de brincadeira com palavras que imitam chavões antigos. Procedimentos inócuos que, contudo, não são inconsequentes.

Em *O Duelo*, defrontam-se um escritor e seu possível editor, numa luta verbal prenhe de segundas intenções, em que cada um defende inarredável sua posição: o autor (o narrador da "história") anseia pela publicação; o editor, em posição de poder, negaceia e diverte-se com isso. Não há um enredo, não há trama que desenvolva situações, apenas sucessivos diálogos entremeados a monólogos e a divagações do narrador referentes ao livro que escreveu, *Ifigênia*, além de a outros textos que leu ou nos quais trabalha como tradutor.

Contada em primeira pessoa, essa "história" é, na verdade, uma colagem de fragmentos de muitos textos fictícios: além do próprio texto de *O Duelo*, tem-se *Ifigênia*; tem-se também a biografia da rainha Vitória, escrita por Malcom Montgomery, autor americano no qual se espelha o narrador; trechos da tradução que ele vem fazendo de um livro sobre John Kennedy e outros trabalhos variados de Montgomery, numa espécie de acomodação da técnica do "livro dentro do livro", recurso comum da narrativa ficcional. Dessa forma, como pretexto para muitas reflexões sobre o ato de escrever, sobre escritores e literatura no mundo contemporâneo, o texto desenvolve-se em dois planos: o da situação "real" do narrador e o da situação fictícia do conglomerado de textos em meio aos quais ele se debate.

A montagem do texto, assim, propositadamente desmonta o fluxo narrativo tradicional. O início cinematográfico e o final em aberto estão ligados por um desenvolvimento descontínuo, cheio de recursos destinados a subverter e transgredir a lógica narrativa, numa espécie de curto-circuito constante. Trata-se de uma paisagem textual anárquica, que mistura os planos dos diferentes textos, num caleidoscópio de situações diversas aparentemente desconectadas entre si.

Algo como se a epiderme ficcional fosse uma membrana permeável, que permitisse movimentos de ida e volta de um plano para outro, instaurando realidades plurais. No entanto, essa pluralidade não existe, como se verá, mas, como aparência, ela implica inclusive a "imitação" textual da linguagem imagética do cinema ou da TV.

O Duelo, como o próprio título indica, começa com o primeiro embate entre os protagonistas, no escritório de uma editora, no centro do Rio de Janeiro, aquela "ruína reformada para parecer pós-moderna ou outra tolice do gênero" (pg.12), cuja própria modernidade é questionada pelo antigo elevador rangente e a fiação elétrica reformada para adaptar computadores. Um ambiente desconjuntado, que põe em contiguidade elementos arcaicos e super-modernos.

Frente a frente, autor e editor avaliam-se e preparam o terreno, desconversando sobre outras pessoas, o famoso escritor Montgomery e seu agente Mac Pherson, os quais, a partir daí, passam a funcionar como referências especulares de ambos. E vem o primeiro tiro:

"Vou ser franco com você - ele disse (o editor). Pausa. Não chega a ser uma merda, mas..." (pg.11).

A partir daí, o duelo deflagra-se, metalinguisticamente pontilhado por observações mordazes - de ambos os lados, mas claro que de pontos de vista diferentes - ao estatuto de mercadoria da literatura atual que, inclusive, no texto, conta com a referência constante ao modelo americano de produção, representado pelo contraponto de Montgomery e Mac Pherson.

O modelo almejado envolve organização e racionalidade, o "pragmatismo do Norte" (pg.21), que se sobrepõe às relações interpessoais, embora estas continuem a medrar, abafadas, em meio às frinchas daquelas, o que lhes confere também uma condição de mercadoria, num complexo esquema de troca de favores. Afinal, *time is money* (pg.21), lá e, peculiarmente,

também aqui. A relação de Mac Pherson e Montgomery, narrada pelo editor, cheia dos clichês típicos dos *best-sellers*, tais como a independência inicial do jovem autor, *angry young man* (id.), suas esquisitices de gênio recém-descoberto, sua dignidade ainda não testada ("ser pobre e durão fazia parte do jogo", id.), além do evidente paralelo com os duelistas do plano principal, funciona como um substrato que legitima as relações de mercado, desde que são prática comum na América, parâmetro de todas as "modernas" práticas de produção cultural.

"Também aqui, agora, todos só pensam em dinheiro, adiantamentos, profissionalismo literário, esse negócio todo. E o pior é que não conseguem mais do que migalhas, ha,ha,ha, a troco de piorar ainda mais sua coisa escrita, *já por si menor*"² (pg.23).

Vê-se que, na comparação, o Brasil sai perdendo, apesar de estar tentando imitar um modelo que deu certo; é clara a idéia (já introduzida na sucinta descrição do escritório) da inadequação desses esquemas a um país comprovadamente subdesenvolvido, de teorias e práticas sócio-econômico-culturais desadaptadas a uma sociedade que sequer resolveu seus problemas de distribuição de renda.

Como fazer literatura aqui ? (...) Aqui, nesta paisagem sórdida. A não ser uma literatura também sórdida, nem mesmo proletária, com essa multidão de lumpens e pequenos criminosos (...) O sexo e o dinheiro, como sempre, mas falta o clima (...) (pg.18).

Quem defende essa posição é o editor, personagem melífluo, que não inspira simpatia, um "bandido", que revela a hipocrisia da classe com a qual se identifica e a quem serve. A literatura, para ele, deve ser produto de um "clima" específico adequado, que envolve "pilhagens

² O grifo é meu.

e matanças" (pg.19), é verdade, mas cuidadosamente ocultas por trás de "hábitos austeros", de "narizes e olhares de águia", de "*ladies* empinadas" (id.). Além disso, a admiração do editor pelo modelo americano e a aversão pela realidade nacional, além de traduzir o espírito da época, tematizam muito bem o caráter particular da vida cultural brasileira, que, como veremos depois, mais sistematicamente, sempre tentou incorporar modelos estéticos de fora à nossa condição atrasada, com efeitos no mínimo originais³.

Sendo essa dicotomia traço específico da nossa cultura e produção literária, torna-se claramente detectável assim que nos dispomos a uma leitura mais cuidadosa do conto. Assim, nele adquire um caráter emblemático a lanchonete Mc Donald's, meticulosamente colocada numa "praça cheia de vadios", "de gente feia e suja", "centro nervoso" da cidade, o qual "não passa de um campo de batalha" (pg.17). O contraste é peversamente óbvio.

No nível formal, a narrativa traduz a admiração pelo modelo estrangeiro através de inumeráveis palavras e até de trocadilhos em inglês, da referência aos mais sagrados ícones da cultura americana, que incluem desde Andy Warhol até J.F.K., alguns mesmo como personagens de outros planos narrativos. Mas o dado formal mais interessante, nesse caso, diz respeito à introdução de técnicas do filme como maneira de narrar, como adiante se verá.

No duelo em questão, há um antagonismo de base entre os participantes, numa indisfarçável justaposição de elementos que atualiza a dualidade do atraso e do progresso. De um lado, o editor, Mac Pherson, Montgomery, New York, Marilyn Monroe, Mc Donald's, "executivos milionários e mulheres lindas e caprichosas" (pg.28), situações fantasiosamente cinematográficas, o relógio no bolso do colete e "um início de barriga" (pg.9). Do outro, o

³ Ver SCHWARZ, R. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, in *Que horas são ?*, S. Paulo, Duas Cidades, 1987.

narrador, Ifigênia e Efigênia, o centro do Rio, o viaduto, situações sordidamente reais, "rugas e próteses dentárias" (pg.12). Ao editor apraz usar maneiras afetadas, tomadas de empréstimo a sociedades avançadas, onde a racionalidade do dinheiro é a tônica de qualquer relação, enquanto o autor exhibe modos envergonhados de um "vanguardista nostálgico" (pg.12), que, nessa ótica, sabe-se ultrapassado no tempo.

"Mas a vanguarda acabou, é chata, *demodée*, provinciana. A literatura comercial (...) é uma opção e um estilo, inclusive de vida..." (pg.11)

São dois campos claramente delimitados, no entanto complementares, na nossa perspectiva, na seleção de cujos elementos já transparece não ser equilibrado o confronto e previsível a vitória do editor. Todavia, cabe notar que a pseudo-modernidade do editor é apenas fachada; por trás desta, surge a subserviência ao modelo imitado ("*Yes, Mr. Mac Pherson. Sure, Mr. Mac Pherson*", pg.10), além de permanecer o antigo esquema da autoridade brasílica, que se vale da posição de mando para inclusive insinuar troca de favores, ambíguas relações pessoais.

Assim, a vitória do editor não acontece no texto; ao contrário, ele acaba atirado numa lata de lixo pelo autor, numa espécie de vingança possível, uma catarse que alivia mas não resolve o problema: "...era um ato que eu tinha que realizar, simplesmente" (pg.41). Essa derrota, porém, neutraliza-se quando este, num dos seus hipotéticos supratextos (se podemos chamar assim a um dos muitos textos, "reais" ou imaginários, com que parece brincar), retira-o dali e o devolve a seu lugar de direito:

(...)se eu tivesse de escrever sobre ele, algum dia (...) não permitiria que ninguém roubasse suas marcas pessoais, o colete, o relógio de bolso, etc. Porque no fundo eu simpatizava com ele e dali eu o faria encaminhar-se para a Casa

editorial (...) onde certamente haveria um banheiro preparado com toalhas limpas, sabonetes, perfume..." (p. 41).

No fundo, simpatizando com ele, o autor o admira, assim como inveja todos os seus símbolos de *status*, o que quer dizer que, apesar de tudo, provavelmente concorda com toda a concepção de vida, de cultura e literatura que ele representa. Todas as hesitações, ações e reações do narrador, suas críticas e rancores, fortes a ponto de fazerem-no jogar na lata de lixo o antagonista, o que evidenciaria uma crítica ao modelo, diluem-se na "simpatia" do supratexto, na complacência e na anuência ao fim e ao cabo.

Por outro lado, essa reviravolta, esse curto-circuito, passagem de um texto a outro sem aviso prévio, esse "estranhamento" narrativo (para dizer como os formalistas) de uma certa forma põe a nu o mal-estar decorrente do caráter postiço e inautêntico da "história", imitação dos *best-sellers* americanos, cheios de ricos que se batem por sexo e dinheiro, em ambientes limpos e confortáveis, uma realidade bem diversa da brasileira. Fica claro o pastiche⁴, imitação banal sem a negatividade crítica do riso, sem a referência satírica que tem a paródia, desde que o próprio *best-seller* é um aglomerado de clichês que não tem mais nenhuma singularidade de um estilo pessoal a ser parodiada. Afinal, é voz corrente que a vanguarda acabou e o mercado dá as cartas.

Um elemento que também ajuda a tematizar a questão do mercado é a história/histórias de Ifigênia/Efigênia.

"Como introduzir Ifigênia, em que momento seu?"(pg.24)

⁴ O conceito é aqui usado no sentido dado por Fredric Jameson, in *Pós Modernidade e Sociedade de Consumo*, Novos Estudos Cebrap, n.12, jun.85: "O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor" (pg.18). Ou ainda, "pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs", in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pg.17.

Com essa pergunta o narrador inicia o segundo movimento da história, que se apóia em vários supratextos, conectados entre si como figuras num caleidoscópio. São imagens fugazes que se sobrepõem umas às outras, em constantes curto-circuitos. *Ifigênia* é o livro que o autor escreveu, onde contou sua história de amor com a mulher do mesmo nome. Ifigênia, a heroína, lembra personagens românticos, diáfanos, frágeis e apaixonados: "muito fraca, com seus braços finos, a cintura delicadíssima..." (pg.27). Mas também faz menção a um possível lado trágico, desde que, dependendo do leitor, pode remeter à tragédia de Eurípides do mesmo nome ou talvez, quem sabe, evocar simplesmente o viaduto.

No entanto, existe Efigênia, na vida real a inspiradora da Ifigênia fictícia, "uma moça de condição modesta", namorada do narrador, a quem interessava saber se, dos seus textos sairia "uma história daquelas boas, como na televisão ou nas revistas" (pg.29). O toque de graça reside no fato de Efigênia deixar um bilhete de despedida com "um gravíssimo erro de ortografia: a palavra saudade com *l*" (id.). Em suma, "a verdadeira Efigênia não estava à altura do meu projeto" (pg.28), o projeto de *Ifigênia*.

O paralelismo entre a tragédia grega e a tragédia suburbana, recurso comum à poesia, a peças teatrais e até à MPB, sempre com bons efeitos, também aqui é solução inteligente, a provocar breve sorriso, colocado que está em meio à proliferação de clichês de todos os tipos, que servem de recheio mal costurado à narrativa. Assim, há uma evidente dualidade no cerne do projeto do escritor. Sua Ifigênia (com I), trágica e/ou romântica, por demais idealizada, apesar dos arroubos sexuais tão naturalistas, parece não condizer com a literatura comercial na qual está interessado o editor: "a arte, às vezes, nem deve ser exteriorizada. A menos que se trate de coisa menor, publicidade, comércio" (pg.38). Nessa perspectiva, Efigênia (com E) seria um ótimo personagem, inclusive porque é um perfeito leitor desse tipo de obra: ela adorou o

conto publicado pelo narrador-autor numa revista feminina, com muito sucesso, em que um velho professor sofre a contradição de amar uma mulata ignorante (pg.29).

Coloca-se aqui uma questão interessante: até que ponto *Ifigênia* não se trata mesmo de literatura comercial ? Temos duas versões: a do próprio autor, para quem o livro, sendo retrato de sua vida, "tem a dramaticidade à beira do abismo (...), numa relação tensionada até a náusea" (pg.16); e a do editor, para quem se trata apenas de uma "história de trepadas e trepadas sem fim, entremeadas por frases de efeito" (pg.15). Na verdade, pode-se até cogitar que, no conto *O Duelo*, tanto o narrador-autor quanto o editor seriam *alter-egos* do autor real que, através do texto (ou textos) dialoga consigo mesmo a respeito de um problema crucial para a literatura, na sua relação com as regras do mercado. Nesse sentido, as ferinas observações sobre literatura e escrita hoje, sobre o "comercial" em *Ifigênia* ou em Montgomery, mais do que simples incursão pela metalinguagem, seriam uma forma de "brincar" com o problema aparentemente insolúvel. Mesmo porque *O Duelo*, como vimos, termina numa espécie de conciliação e assentimento, que neutralizam todas as (pseudo)tentativas de resistência, revelando-se assim como jogo, simples passatempo que diverte, ele também literatura comercial, uma história engenhosa e bem construída "de trepadas" reais e fictícias, insinuadas ou realizadas, entremeadas a algumas questões ou "frases de efeito", onde o fim explica e justifica os meios. Afinal, "as descrições sexuais perderam todo o atrativo para o homem moderno, eroticamente *blasé*, a menos que se acrescente um elemento distorcido, bizarro até (...)" (pg.25). E existe algo mais "bizarro" do que hoje questionar os limites da literatura comercial? Em suma, tanto *Ifigênia* como *O Duelo* são narrativas comerciais em estado puro e tanto o narrador-autor quanto o autor real sabem muito bem disso.

Na tópicos dos "efeitos" que tentam disfarçar o barateamento das soluções literárias, despontam os "efeitos especiais" cinematográficos que, apesar de tudo, são recursos interessantes a pontuar a narrativa, conferindo-lhe um caráter mais visual, mais imagético, no sentido restrito da palavra, o que sinaliza com clareza mudanças concretas nas formas de percepção.

Desde o início, a novidade se instaura: "de um lado vinha eu (de onde ? desde quando ?)" (...) "do outro estava ele (...)"(pg.9). Parece tratar-se da forma mais habitual de diálogo cinematográfico, uma espécie de campo contra campo, em que um protagonista é visto do ponto de vista do outro. Aqui, no entanto, como se trata de um discurso verbal, há um narrador-câmera que, em primeira pessoa, aglutina ambos os focos.

A referência imediata, para o leitor, já insinuada pelo título, é a dos duelos dos velhos filmes sobre o *far- west* americano,⁵ acentuada nos detalhes descritivos. Outra vez o modelo, não mais de organização empresarial e de funcionamento do sistema, mas agora de um produto cultural cuja enorme influência atingiu inclusive as formas de perceber, de interpretar e de descrever o mundo, como aqui se pode ver:

"De um lado vinha eu (de onde? desde quando?), com meu jeito nervoso de andar (muito cigarro, muita angústia), olhando fixo para um ponto cravado dentro de mim mesmo (...) .Um bom observador apontaria que eu coxeava um pouco, não me lembrando de que forma fora atingido: provavelmente por dentro." (pg.9).

⁵ O recurso não é original. Só para dar mais exemplos, J.G. Noll, em *Bandoleiros* (Rio, Rocco, 1988), explora o mesmo tema, com conotações diferentes, é verdade, mas introduzindo inclusive efeitos cinematográficos (que povoam seus textos) colocando frente a frente um escritor arrasado com o fracasso de seu livro e um *cowboy* americano, alcoólatra e decadente, às voltas com a desumanidade urbana. Também Roberto Drummond, em *Ontem à noite era sexta-feira* (Rio, Guanabara, 1988), não consegue escapar desse clichê e cria um duelo entre o narrador e o personagem Alain Delon.

O clichê cinematográfico é óbvio, expresso na descrição sucinta: o jeito nervoso de andar, o olhar fixo no nada . Não falta sequer a coxeadura; o "mocinho", o "pistoleiro", um dia baleado ("atingido"), avança pela rua da cidade com "apenas contornos, esqueletos de prédios, postes de luzes amareladas, capas de chuva, gotas brilhantes, neblina, embora fosse dia, ainda, e fizesse sol" (id.). A superposição de planos é clara: o impreciso cenário do "filme" (que assim poderia ser de qualquer época) inclui até a neblina, mas na "realidade" ainda faz sol. Essa impressão inicial ratifica-se à página 17 , quando autor e editor saem para almoçar:

"Saímos. Lá fora, desta vez, não havia como disfarçar com neblina o calor, a realidade".

Trata-se de novo curto-circuito, de propósito desmontando o ardil narrativo anterior, cujo "verismo" podia até ser afiançado pelo "bom observador" (o leitor ? o espectador?), que nota o importante detalhe da coxeadura. ⁶

Esse primeiro *take* dá lugar ao segundo:

"Do outro lado estava ele, o paletó na cadeira, um colete de botões abertos e uma gravata afrouxada (talvez um relógio de bolso numa requintada anacronia), sentado desde sempre à minha espera, um início de barriga para propiciar que ele fincasse os polegares no bolsinho do colete (...)" (id.) .

O "bandido" , com seu paletó, seu colete e sua barriga, a qual, junto com o relógio, conferem-lhe um ar de indubitável e provavelmente injusta prosperidade. Superpõe-se aqui, numa interessante colagem, outra evocação cinematográfica: a dos filmes *noir*, com seus *gangsters* em

⁶ A propósito, existe um "bom observador" também em Rubem Fonseca : "Um observador atento notaria, todavia, o tremor constante no dedo mínimo da sua mão direita" (*A Grande Arte*, Rio, Nova Fronteira, 1983, p. 229, texto que faz parte do corpus deste trabalho). A frase quase idêntica, numa situação narrativa quase semelhante, diz muito a respeito de clichês, pastiches e influências na literatura comercial.

escritórios enfumaçados, seus negócios escusos ("Papel, muito papel...") e seu ar falsamente receptivo ("Ele me fez esperar meia hora, prudentemente calculada para pôr-me em meu devido lugar" (pg.10)).

O texto, então, representa filmes que, por sua vez, representam (ou um dia representaram) a realidade ; trata-se de um outro nível narrativo interposto entre a representação verbal e o real circundante; o texto passa, pois, a funcionar como uma realidade de segundo grau, digamos. Pode-se dizer que isso reflete, de certa forma, a vida quotidiana contemporânea, onde a realidade é permanentemente invadida pelas pequenas fantasias despertadas pelas imagens dos filmes da TV e do cinema . Essa realidade, assim, passa a ser apenas uma tomada de cena.

O terceiro parágrafo introduz o *take* 3: "O elevador subiu rangendo os dois andares que me separavam de meu destino (eis uma frase)." A passagem de um *take* a outro faz-se de repente, com cortes abruptos, sem nenhum movimento de transferência. Mas há um elemento que preserva o nível textual: o emprego dos tempos verbais, no pretérito, ecoando velhos recursos narrativos ("certa vez...") e lembrando que alguém, atento ao que escreve ("eis uma frase"), narra uma situação que viveu. Se o tempo verbal usado fosse o presente, a superposição entre linguagem textual e cinematográfica seria quase completa, pois ele atualizaria a ação, confundindo a narração com o narrado, numa espécie de eterno presente .

Uma outra forma de usar o discurso cinematográfico, mais como citação, surge adiante:

" A longa avenida não era mais do que um cenário, àquela hora, um filme sombrio onde um ou outro espectro bêbado, como nós, vagava pelas ruas, mendigos e pivetes dormindo sob as marquises" (pg.39).

Aqui a interposição não é total; a imagem cinematográfica é evocada diretamente com as palavras *cenário* e *filme*, que funcionam como uma referência, usada metaforicamente.

A utilização de referências cinematográficas, de vários tipos, percorre toda a história. Por exemplo, no texto-dentro-do-texto, a tradução sobre a vida de Kennedy: K. Um dos personagens é a própria Marilyn Monroe, a quem o tradutor e autor da orelha refere-se como "o grande oráculo, a grande pitonisa de Hollywood, num país onde política e cinema sempre estiveram entrelaçados, até quase ao ponto de confusão". (pg. 32). Na mesma linha é a "outra história", a do pintor medíocre que "mantém um namoro epistolar com a sua garota do Wyoming, de onde veio com sua pinta de *midnight cowboy* e assim por diante (...) um lado puro e ingênuo, o outro maldito e corrompido" (pg.33). Trata-se de uma clara citação do filme americano de mesmo nome, sucesso nos anos 70, *Midnight Cowboy*.

Desse modo, parece claro que as imagens fílmicas, sejam elas de cinema ou TV, passaram a fazer parte da forma de muitos textos narrativos contemporâneos, inequivocamente representando uma espécie de filtro através do qual passa a realidade antes de se constituir linguagem verbal.⁷

Voltando ao texto, pode-se pensar que a fixação no *cowboy* e mesmo no *gangster* sugere uma tentativa de re-heroicização do anti-herói narrador, um modo de conferir grandeza a uma vida pequena, uma maneira de resgatar da anomia e da falta de perspectivas, por oposição, o sujeito nervoso e angustiado, o vanguardista nostálgico, escritor fracassado, com suas rugas e próteses dentárias, embora ainda conservando - ironicamente - "os cabelos sadios e longos"

⁷ Vale lembrar aqui Autran Dourado, num registro diametralmente oposto, que parece não considerar possível a "fusão" de linguagens de que vimos tratando: "Ah, vocês de hoje, que vivem os efeitos especiais e o som estereofônico, não podem sequer imaginar o que era o tropel de Tom Mix, Ken Maynard e Buck Jones, a imaginação povoando de ruídos e música o silêncio! E os fantásticos cavalos dos heróis peripeciosos, o barulho dos cascos que as notas do teclado de dona Ordália mal conseguiam acompanhar. Depois vieram os sons e as vozes e tudo começou já a morrer..." *Rememorações de Hollywood*, in *Violetas e Caracóis*, Rio, Ed. Guanabara, 1987, p.16.

(pg.12). Mas essa tentativa se frustra, porque não há mais espaço para heróis numa sociedade massificada como a contemporânea e o recurso aos estereótipos do cinema apenas acentua a massificação.

No início do conto, quando os contendores ainda disparam os primeiros "tiros", o editor ameaça, explicitamente como num filme:

"Estou segurando uma pistola com silenciador. Qualquer gesto de sua parte será fatal - *ele não disse, é claro que não disse*", como também eu omitira o "filho da puta". O que ele disse foi apenas: "Vamos com calma, certo ?" (pg.12).

A interposição do plano cinematográfico é óbvia, enfatizada pelo plano textual: "ele não disse, é claro que não disse", em que a indicação do discurso direto na negativa, de bom resultado, desvela o artifício narrativo. Trata-se de mais um curto-circuito, em que o texto interposto, até então sugerido, assume o primeiro plano, sem aviso prévio.

Parece que os efeitos cinematográficos constroem um novo tipo de realidade veiculada por um outro tipo de linguagem: ações que rapidamente se sucedem, enumeração sequente de substantivos, adjetivos apenas essenciais, dando uma idéia de movimento contínuo. Os tradicionais recursos estilísticos, as figuras de linguagem, quase desaparecem, numa escrita objetiva que tenta reproduzir com palavras o que um filme faz com imagens em movimento: "Não, não; não usemos metáforas ou imagens..."(pg25).

A apresentação em *takes*, no começo, joga às claras com a montagem de fragmentos, o que corporifica textualmente a idéia do movimento dinâmico do cinema. As tomadas, como vimos, parecem feitas com duas "câmeras" ("de um lado"..., "de outro"...) e as cenas concebidas para convergir para a mente do espectador (leitor?) como fatos concomitantes. As

¹ O grifo é meu.

mudanças rápidas do foco capturam poucos detalhes, o que nega a técnica da minúcia realista, optando pelo anonimato dos cenários estereotipados, que podem ser em qualquer tempo e em qualquer lugar. Colabora para isso a proposital falta de nitidez dos contornos do cenário, que parece mergulhar as personagens numa atmosfera irreal, assim como a claridade um tanto difusa das cenas de interior.

As descrições, tanto de personagens como de lugares, podem ser repetidas, invertidas, alteradas, aumentadas ou mergulhadas em outras, o que é facilitado pela estereotipia. Essa técnica está mais ligada à produção em série, e, mais ainda, aos filmes feitos para TV, em que o andamento narrativo é veloz, já elaborado tendo em vista a necessidade de fazer casar as interrupções na ação com os intervalos comerciais, o que não permite grandes vôos criativos ou qualquer diversidade, com algumas exceções. As possíveis variações vão por conta de alguns esquemas já codificados.

A montagem, tal como é usada aqui, reduz-se apenas a um processo de edição de imagens, em que as tomadas são cortadas e rearranjadas em sequências, sem preocupação maior com invenção ou criação; trata-se da base para o movimento linear de qualquer sequência fílmica, a organização dos elementos sem transição ou passagem explicativa.⁹ A novidade reside no fato de o texto revelar com nitidez a incorporação de recursos fílmicos, desvendando o artifício, o que estabelece sua diferença em relação aos textos já classicamente modernos, em que tais recursos, na maioria das vezes, eram usados de maneira implícita, na tessitura dos fios narrativos, criando um conjunto coeso, do qual não se viam as costuras.

⁹ Essa idéia diverge frontalmente do que Eisenstein entendia por montagem : o produto de duas imagens diversas combinadas, que corresponderia à criação de um novo conceito, de uma terceira significação. Cf. SPENCER, Sharon. *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York Univ. Press, 1971.

Um outro exemplo de efeito cinematográfico é conseguido com o *close-up* no vestido de Ifigênia, "através da porta entreaberta do armário poeirento" (pg.24), que se funde na cena seguinte,

"(...) o momento mesmo em que eu estivera arrancando do seu corpo aquele vestido (...)"

Nessa fusão de imagens, recurso comum do cinema, pode-se dizer que uma espécie de movimento de câmera confunde-se com a voz do narrador que, perdendo-se em seus pensamentos, faz aos poucos emergir outro plano narrativo, o de *Ifigênia*. Tem-se a impressão de que as coisas não estão sendo contadas, mas apenas pensadas ou lembradas pelo narrador. A medida que um enquadramento vai desaparecendo (o do escritor no seu quarto vazio), lentamente surge outro, o do quarto agora ocupado por uma febril ato amoroso entre Ifigênia e o narrador.

O vestido provoca associações que introduzem uma transformação no sentido do tempo, até então cronológico (estratégia comum desde Proust), como se houvesse uma pausa na narrativa principal (a do duelo), um momento de silêncio no qual, no plano da memória do autor sobre o livro que escreveu, fosse instaurada nova temporalidade, em substituição à primeira. Nesse plano, o tempo não é cronológico; é o tempo atemporal da memória do desejo. A passagem é feita através do uso dos tempos verbais: comumente no pretérito imperfeito do duelo, passa a mais que perfeito com Ifigênia.

"Como introduzir Ifigênia (...)? Talvez o momento mesmo em que eu *estivera*¹⁰ arrancando do seu corpo aquele vestido..." (pg.24).

É interessante notar, mais uma vez, que os efeitos fílmicos são usados de maneira a destruir a ilusão da integridade narrativa, revelando-se como artifício técnico, justamente pelo

¹⁰ O grifo é meu.

uso dos tempos verbais e pela consciência do fazer textual: "Como introduzir Ifigênia (...)?" . É claro que esse recurso não é novo; remonta à época do cinema nascente e da nova concepção de tempo então instaurada, mostrando uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens.

A mesma fusão de cenas é usada em outro *flash-back* em que o narrador rememora o término do seu trabalho em *Ifigênia*, trancado num chalé na montanha:

"(...) ao descer novamente a serra, só faltava para concluir o livro justamente a parte em que Ifigênia me abandonava e eu, seguindo seu rastro, ia dar naquela mesma montanha (...) Por indicação do hoteleiro eu seguia uma trilha (...) E foi ali, escondido atrás de uma pedra, que a vi (...) (pg.31).

Não se percebe a passagem de um plano textual a outro, mesmo porque a estrutura circular da narração (da montanha à montanha) reforça a indefinição. Novamente, o que mantém a consciência do truque é o uso dos tempos verbais. Contudo, um leitor cuidadoso muitas vezes perceberá, no emprego do pretérito imperfeito de *Ifigênia*, assim como no de *O duelo* - principalmente nos momentos em que se evidencia o uso de recursos filmicos - alguma coisa do tom das brincadeiras infantis, quando recriam casinhas, escolinhas ou contos de fadas. É um tom de fantasia, que desvincula a realidade da ficção: "Então eu era a mãe e voce me obedecia..."

Se, por um lado, tal emprego revela as armadilhas textuais, por outro reforça o aspecto de jogo, de *divertissement*, de entretenimento fugaz de uma narrativa que apenas se compraz com as próprias armadilhas, emprestadas de dicções já consagradas..

Um ponto importante a considerar é que a destruição da continuidade narrativa introduzida pelos efeitos cinematográficos sempre constituiu uma efetiva destruição da cronologia

linear e a reconstrução dos fatos em constructos espaciais; desaparecem os limites entre espaço e tempo, numa infinita e ilimitada corrente de inter-relações que, no caso, mistura o texto e os supra-textos: isso corresponde exatamente à mistura de espaço e tempo em que se move o filme. A espacialização do tempo, no texto, é a fragmentação dos fatos que, numa narrativa tradicional, apareceriam em sequência. A isso se acrescenta o seu rearranjo, de maneira que presente, passado e futuro não são apresentados nessa ordem. Dessa forma, os fatos são espacializados, pois o fator que constitui sua orientação para a realidade é o lugar onde isso ocorre.¹¹ Assim, a Casa Editorial, o quarto dando para o viaduto, o Mac Donald's funcionam como âncoras, pontos fixos de referência espacial que asseguram a realidade de fatos mais ou menos perdidos num limbo temporal, em que a simultaneidade é a tônica: considerando-se os vários planos narrativos, os textos dentro dos textos, pode-se dizer que sempre há duas ou mais ações ocorrendo ao mesmo tempo, misturando passado, presente e futuro, como nos sonhos. Por exemplo, a relação entre Monty e Mc Pherson, as histórias de Ifigênia e de Efigênia, Marilyn Monroe e Kennedy, entremeadas ao duelo entre os principais personagens.

A novidade, aqui, um dado realmente contemporâneo, é que essa forma cinemática de perceber o tempo não diz respeito somente à apropriação das técnicas do filme como fonte de novas técnicas de representação, como na narrativa moderna. Tem-se agora o cinema usado como um recurso para introduzir um mundo dentro do outro - em forma de supratextos (efetivos ou meros projetos) -, que muitas vezes competem entre si pelo primeiro plano, ou também, como vimos, funciona como um plano outro interposto entre o nível da representação verbal e o nível da realidade. O efeito disso é uma sensação de desconforto narrativo, como se o mundo ficcional estivesse sempre prestes a entrar em curto-circuito total.

¹¹ Cf. MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York-London, 1987.

Nesse sentido, o espaço, como ponto de referência básico no plano do duelo (a editora, as ruas e praças do Rio, além do quarto dando para o viaduto) e, por isso mesmo, merecedores de rápidos mas objetivos *takes* descritivos, dilui-se nas referências fugazes aos bairros novaiorquinos (Soho, Village, Brooklyn, Harlem), tão explorados pelo cinema americano, por onde circulam Mac Pherson e Monty, além de Hunter, o pintor medíocre, quando saiu do Wyoming.

O quarto do narrador, no entanto, constitui uma zona de passagem de um plano a outro: quarto "real", cubículo defronte ao viaduto, onde ele amava Efigênia, em meio ao calor e ao ruído infernal de carros em velocidade e dentro do qual procura se transportar para o quarto fictício com Ifigênia, para o quarto de hotel onde Kennedy esbofeteia M.Monroe, para New York e para a montanha, "o grande equívoco da montanha" (pg. 30).

A montanha constitui o único deslocamento espacial que ultrapassa a distância entre a Casa editorial e o quarto do narrador, passando pelas ruas do Rio, mas ela se confunde com a montanha imaginária do final de *Ifigênia*, numa nova superposição de planos, enfatizada no texto: "Em síntese, a minha montanha só existia lá no viaduto" (pg. 30).

Essa referência inequívoca à "montanha mágica", consagrado parâmetro literário, local privilegiado e distante dos contatos desumanos da "gente da planície", introduz a necessidade de considerar também um outro tipo de espaço, além do textual ou supratextual. Trata-se do espaço intertextual. Um texto do tipo de *O Duelo*, como se viu, constitui um campo de força onde se articulam relações específicas entre diferentes planos textuais (os supratextos), mas onde há também ligações entre categorias mais amplas como gêneros ou períodos e mesmo entre textos veiculados por outras linguagens, como a do cinema.

Além do cinema, que intermedia uma relação com os clichês do *best-seller*, um jogo intertextual também frequente ocorre com relação ao estilo da literatura hoje considerada clássica, em que, **grosso modo**, procurava-se fazer uso do coloquial através de soluções pessoais inovadoras e/ou de mudanças de registro, que ironicamente passavam de um tom erudito para a linguagem de todo dia:

"Existe algo de grandioso, solene e até belo na solidão, quando um homem (...) resolve recolher-se a uma casa modesta e afastada, na montanha, para aí desfrutar a memória de seus amores, seus sucessos e fracassos, os livros que não julga mais imperioso escrever, deixando as comportas abertas para uma vida mais contemplativa"(pg.24).

Passagens como essa, incomodamente grandiloquentes, em evidente defasagem com o estilo geral do conto em questão, casual e descuidado, que mimetiza a linguagem coloquial de uma forma padronizada e homogeneizante, além de procurar atualizar, ridicularizando, um diálogo implícito com antigas dicções realistas ou modernas, formalizam o pretense duelo aqui travado entre a "Literatura" (com L maiúsculo), produto de uma "transfiguração mediúnica" (pg.14), e a literatura comercial, aquela que depende da "cota certa de autores nacionais", de "orçamentos" e de "convênios com o Instituto do Livro" (pg.13). Essas intercalações eruditas, digamos assim, tentam ironizar o código de leituras valorizado pela instituição literária acadêmica (as "obras-primas"), pela estranheza provocada no interior de um conjunto que enfatiza o uso de uma linguagem literária já produto de um arcabouço material também institucional: o mercado. Mas soando como velharia, tais intertextos eruditos perdem qualquer contundência paródica pois, usados como pastiche desliteraturizado, estilizado, fluindo soltos ao correr da pena, parecendo questionar na verdade corroboram as injunções de facilitação e homegeneidade

requeridas pelo mercado - fatores que aprofundaremos mais tarde -, a despeito das constantes objeções do narrador.

Muitas vezes, inclusive, consegue-se o efeito de ridículo um tanto sórdido pela aproximação entre minúcias eróticas propositalmente rebaixadas e referências a autores muito valorizados, como Goethe e Joyce, por exemplo; outras vezes, ridiculariza-se também qualquer tipo de interpretação possível, psicanalítica ou outra, desde que, para o narrador-autor, o "lado inconsciente da coisa" é produto das "relações que se estabelecem pela própria linguagem", pois, bem feitas as contas, "o que é literatura em prosa senão essa cobrinha de tinta movente (...) garranchos arfantes na tentativa fútil de apreender o Universo, a natureza das coisas, o verbo divino com todas as suas interligações e bifurcações possíveis e inapreensíveis " ? (pg.26). De uma só penada dessacraliza-se a literatura e a crítica, o que, se por um lado poderia ser saudável, se introduzisse novas soluções, rupturas e/ou continuidades criativas, por outro parece apenas atender a um ímpeto iconoclasta que desveste o santo da Literatura para vestir o do mercado, apesar dos protestos aparentes.

A possível polifonia de uma narrativa como essa, que se pretende paródica, cômica ou burlesca, é, pois, reapropriada de modo a ser absorvida pela uniformidade branca de um texto montado com clichês neutros extraídos de todos os estilos, desde o "erudito" ao "comercial", cujo resultado é uma linguagem que parece sempre girar em torno de si mesma, baseada numa postura irreverente e pretensamente inconformada (com quê?), impedida que está, por seus próprios mecanismos geradores, de tentar novas soluções. Sem um estilo próprio, sua marca característica é a de uma colagem aleatória, um todo formado apenas pela junção de partes, cujo sentido pode também ser qualquer um que o leitor queira lhe conferir.

Dai se pode deduzir que o texto, em seu todo, deixa entrever, apesar e por causa dele mesmo, uma incompatibilidade entre a autoridade e o controle do mercado e o desenvolvimento de uma narração que procura (?) ser pessoal e "moderna". Dessa forma, também o espaço intertextual, assim criado, mais que reiterar a temática do duelo travado entre dois modos de produção de literatura tidos como antagônicos, "aquela velha história do ato solitário e coisa e tal" (pag.21) contra o "dinheiro, adiantamentos, profissionalismo literário, esse negócio todo" (pg.23), incorpora-o à sua forma, dando vitória inequívoca ao último.

A branca uniformidade constituída pelo emaranhado de textos, estilos e linguagens que dão forma ao conto liberam personagens já esvaziados, de alguma forma despersonalizados, silhuetas cuja densidade mínima projeta-se num cenário rascunhado em celulóide. Como personagens vazias, não-personagens, digamos assim, elas vivem papéis de segunda mão, eis tudo: temos o autor-mocinho e o editor-bandido, batendo-se pela existência ou não de Ifigênia/Efigênia, a pseudo-heroína trágico-romântico-naturalista. Esta, por sua vez, perpassa a narrativa como uma espécie de sombra que se move de um plano narrativo a outro e cujo único índice "real" é o vestido pendurado no armário ou "uns braços" finos, "puro osso", a ressoar, embora ao contrário, pretensões machadianas, como convém a qualquer musa. Tal como Monty e Mac Pherson, são todos estereótipos, clichês destituídos de individualidade, formados que são de uma colagem de reminiscências de inumeráveis personagens e situações literárias parecidas, que mais uma vez ressurgem, não só aqui, mas em muitos textos semelhantes do período em questão.

Personagem levemente mais problematizada, como não poderia deixar de ser, o narrador-autor reduziu seus resquícios utópicos de "vanguardista nostálgico", uma espécie de neo-hippie devorado pela cidade grande, à tentativa de conseguir publicar o livro em que conta sua "relação

tensionada até a náusea" (pg.16) com Ifigênia (Efigênia), dentro de um esquema que ele sabe qual é e contra o qual, de certa forma, ainda resiste. Afinal, é bom lembrar, jogou seu editor na lata de lixo; não obstante, retira-o pressurosamente daí, limpa-o, perfuma-o e o instala de novo no seu posto de poder... onde, com certeza, voltará a procurá-lo, rendido. Nenhum questionamento maior além das reclamações a respeito do calor no quarto que dá para o viaduto, dos critérios de escolha dos livros hoje publicáveis, que parecem não incluir o seu, e da adequação ou não da mulata Efigênia ao papel de Ifigênia.

Portanto, os padrões de convencionalização¹² das personagens são mínimos. Os pares masculinos autor/Monty e editor/Mac Pherson são marcados pelos mesmos cacoetes, usam vocabulário semelhante ou, no mínimo, correspondente (desde que Monty e Pherson só existem através do discurso do autor e do editor), têm traços psicológicos análogos, dependendo da posição ocupada na "história", apresentam comportamentos e reações iguais nas mesmas situações. A receita é sempre a do mocinho/bandido ou do *gangster*/vítima-com último-resquício-de-dignidade, isso sem falar nos garanhões em crise de regressão, dos perdidos numa noite suja ou dos claustrofóbicos alucinados que pululam numa outra vertente ficcional de que falaremos em seguida.

¹² Tomo o termo de empréstimo a CANDIDO, Antônio. *A Personagem do Romance*, in *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1985.

2.

- Se você quiser, conheço um bom analista. Especialista em regressões - chutei.

(S.Sant'Anna, *A Senhorita Simpson*)

E, a propósito, como reintroduzir a Srta. Simpson ? Talvez no momento mesmo em que ela , "tão delicada, com aqueles vestidos" (pg.117), é notada como fêmea por um bando de alunos de um curso noturno de inglês . Tal como Ifigênia (ou Efigênia), o que caracteriza a Srta. Simpson é a fragilidade aparente, uma quase candura, em oposição à sexualidade tranquilamente natural e livre ("algo compulsiva(mente), mas com doçura, correspondendo a um certo estilo", pg. 109), como se os vestidos ingênuos que ela usa fossem um véu que insinuasse seduições ocultas. Tal imagem, de absoluta banalidade, é suficiente para dar conta de todas as personagens femininas que circulam no interior de *A Senhorita Simpson*, desde Nieta, a mulher do narrador, Mr.Silva (mais uma vez, em 1ª pessoa), passando por Ana, a babá de seus filhos e amante de sua mulher e Lucélia, a empregada negra, até chegar a Mara Regina, mulher de seu pai. Os vestidos ou outras peças de vestuário que as personagens põem e tiram, além de serem o estímulo evidente a alimentar o voyeurismo do narrador, configuram a única ação delas que de fato lhe importa, tantas vezes é descrita. Aliás, quando Mr. Pedro Paulo da Silva não está na aula de inglês ou envolvido numa frenética relação sexual, encontra-se no seu solitário quarto de descasado, em meio ao escaldante verão carioca, enchendo-se de valiums depois de "apelar para

aquele ato solitário do qual me envergonho, nessa idade" (pg.126). E, como funcionário público que é, sonha com o livro que pretende escrever.

Qualquer semelhança entre o narrador-autor de *O Duelo* e Mr. Silva não é mera coincidência, assim como não são só coincidentes Ifigênia, Efigênia, Lucélia, Ana, a Srta. Simpson e os vestidos. São todos a mesma personagem, excetuando o gênero. Mr. Silva poderia até ser o narrador-autor de *O Duelo*, antes de escrever seu livro e procurar o editor, ou talvez mesmo depois de ter tido seus originais definitivamente recusados, tal como Ifigênia poderia ser inspirada pela negra Lucélia ou, ressaltando a cor da pele, talvez pela lésbica Ana, o que apimentaria um pouco mais a história (qual?). Mr. Silva poderia ter tanto vinte e nove anos, como tem, quanto ser quarentão, como o narrador-autor nosso conhecido, que não faria a mínima diferença. Poderia até ser louro, não fosse a preferência de Sérgio Sant'Anna pelos tipos mais amorenados, brasileiros-padrão.

Aliás, em *O Duelo*, o editor-bandido afirma que os americanos, embora menos que os franceses, cultivam uma espécie de "jorgeamadismo", pois preferem "o nosso lado telúrico, a terra, o campo, como se a cidade só pertencesse a eles" (pg. 39). Pode-se afirmar que, de fato, o jorgeamadismo é do autor do livro, que não dispensa as africanidades, o clichê da mulata sensual, do calor dos trópicos despertando uma sexualidade animal, do mar, do sol, do céu sempre azul, embora disfarçados por uma temática urbana atual.

"(...) uma pessoa assim como a Lucélia (...) deitada naquele catre modesto, negra e silenciosa, era como se me transportasse a um território mítico e selvagem, como uma clareira africana na mata cheia de perigos..." (pg.178).

O tom pretensamente irônico, usado nas dicções pseudo-eruditas, onde se insinua um laivo de casas grandes e senzalas (rico filão da nossa literatura inclusive incorporado por inúmeras novelas de TV), mescla-se às facilidades do estilo comercial dominante, recurso comum, como se viu, sem conseguir disfarçar a fixação em surrados clichês desse tipo, onde o exotismo/erotismo, de apelo fácil, ainda dita as regras.

Na verdade, as personagens todas são absolutamente clichês, armaduras ocas revestidas de alguma tintura, uma pincelada qualquer que simula individualidade, sendo que estas, de um conto a outro, também são repetitivas. Se o duelista-mocinho é descrito como um vanguardista nostálgico, de cabelos ainda longos e sadios, também não falta à Srta Simpson o mesmo toque de saudosismo *hippie*, pois, afinal, ela "esteve presente a Woodstock" (pg.172) e ainda usa sandálias de couro, adora redes, samambaias, artesanato nordestino e Joan Baez (pg.137).

As personagens femininas obedecem às determinações básicas de uma narrativa cujo tema principal (como tantas outras do mesmo tipo) é a maratona sexual de algum personagem masculino central e, sendo falocêntrica, alimenta-se das usuais caricaturas contruídas pelo imaginário masculino brasileiro: a empregada doméstica negra (ou mulata); a lésbica enfim conquistada; a mulher do pai, que acrescenta a dose certa de incesto, com uma piscadela a Freud, mas sem transgressões excessivas; a estrangeira superior, branca e inatingível, submetida à fogosa virilidade nacional. Já as personagens masculinas, os alunos do curso de inglês, são outros tantos estereótipos, personagens-superfície, cartões pintados: não faltam o gordo, o homossexual, o rapaz rico ou o atleta, aqui reunidos às pressas, a repetir grosseiramente temas referentes às tantas e tantas histórias de colégios e ateneus já narradas. Nessa galeria, a fotografia da professora ocupa o centro: objeto de desejo de marmanjos puerilizados, à Srta Simpson confere-se o estatuto de "meu tipo inesquecível", numa alusão (declarada na epígrafe da

"novela") àqueles retratos saudosistas publicados na *Seleções do Reader's Digest*, o que, desde logo, revela o barateamento proposital da narrativa, a preocupação exclusiva de compor uma historieta leve, breve e digestiva, que apenas divirta. Na transposição das *Seleções* para a *Senhorita Simpson*, perde-se o tom moralizante daqueles tipos inesquecíveis, o que, se por um lado pensa dessacralizar o moralismo, por outro o recupera intacto, no ridículo conferido à mesmice dos tipos e situações, servido como condimento necessário de uma literatura destinada exclusivamente ao mercado. Nem sempre, portanto, *ridendo castigat mores*...

O pai do narrador, personagem que deveria ser importante, a julgar pela epígrafe, também se dilui em mais um clichê, no do *bon vivant* mulherengo e bebedor, que se suicida para não ter uma vida bela "manchada com um final medíocre" (pag.185). As justificativas dos próprios atos do narrador, através das influências paternas, pretendendo ridicularizar a psicologia, acabam expondo a fragilidade do arcabouço narrativo, escorado em situações que nada pretendem além de preencher mais folhas de papel.

É curioso notar que, em relação a *O Duelo*, *A Senhorita Simpson*, como narrativa textual, sai perdendo. Sua pretensão de se constituir numa novela deixa inteiramente à mostra, como se fossem peculiares ao gênero, os enxertos que se lhe foram fazendo, à guisa de mais capítulos, com ganchos ou sem eles, com o fim único e exclusivo de alongar a narração. Aquilo que constitui seu núcleo básico, ou seja, o interesse de um aluno adulto por uma professora da sua mesma idade, numa espécie de regressão nostálgica (inclusive postulada na página 147), que poderia render um conto pelo menos interessante, transforma-se num amontoado de episódios mal alinhavados, de situações postiças que, na maior parte das vezes, pouco têm a ver com o eixo central da história. É como se o narrador se transformasse num mágico que se pusesse a tirar coisas da cartola, sem saber muito bem se dali sairão lenços, flores, pombos ou coelhos. Perde-

se assim a unidade e uma certa tensão que, mal ou bem, garantem a economia narrativa de *O Duelo* e fazem com que ela funcione.

No entanto, esta novela parece pretender funcionar num outro nível: o das novelas televisivas e quem sabe, até, disputar-lhes o mercado, formado por espectadores (leitores ?) ávidos de novas emoções a cada dia. Essa estruturação de nexos frouxos, com muitas personagens sem qualquer profundidade aglutinadas em enredos paralelos, que todavia se cruzam, sempre foi típica das novelas feitas para a TV.

É sabido que a origem desse gênero mistura-se ao folhetim do século XIX, em que tal estrutura era básica, mantendo pontos de contacto com aquilo que literariamente se convencionou chamar *novela*, uma espécie de narrativa de extensão média, situada entre o romance e o conto, história ordenada e completa, sem complicações estruturais e centrada sobretudo na dinâmica dos diálogos. Afinal, por que o autor ressuscitaria *ipsis literis* um gênero literário em extinção, numa época em que os imperativos do mercado impedem qualquer veleidade criativa e onde tudo tem que cheirar a novidade?

A resposta para isso pode ser a seguinte: tem-se, em *A Senhorita Simpson*, não uma novela literária (em que pese sua extensão), gênero que praticamente desapareceu, mas um seu pastiche, como tentativa de fazer um cruzamento com uma telenovela atual, isto é, aquela narrativa cheia de ganchos e anti-clímax, o "folhetim eletrônico", uma espécie de "novelo se desenrolando"¹³, em que vários fios são trançados ao mesmo tempo, num universo narrativo plural estruturado por justaposição, que conta sobretudo com as potencialidades e a dinâmica da

¹³ Cf. CAMPEDELLI, Samira Y. *A Telenovela*, S. Paulo, Ed. Atica, 1985. Ver também : ORTIZ, R. e outros. *Telenovela - História e Produção*, S. Paulo, Brasiliense, 1989; KEHL, M. Rita. "As novelas, novelinhas e novelões", in *Anos 70 - Televisão*, Rio de Janeiro, Europa, 1980; *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Televisão*, S. Paulo, Brasiliense, 1983.

imagem para agilizar a narração. Talvez essa solução roubasse leitores entre os milhões de telespectadores.

Neste ponto, não se pode deixar de considerar que a predominância do conto no período em questão, a despeito das denominações variadas que vem recebendo, tais como "histórias", "novelas", "noturnos", etc, estão apontando para uma profunda reformulação dos gêneros literários, provavelmente ligada à emergência de uma percepção mais calcada em estímulos visuais que linguísticos, mais imediata e veloz, aliada ao ritmo agilíssimo do mercado, que pouco a pouco vão deixando de lado estruturas de desenvolvimento mais lento e elaborado como o romance e incorporando antigos rótulos como se fossem novos, como mais uma estratégia para captar a atenção do leitor. As "histórias", "novelas", "noturnos" na verdade são contos travestidos, os quais, por serem um "forma fluida e desmontável"¹⁴ ou por serem "proteiformes"¹⁵, conseguindo abarcar toda a temática romanesca, ainda não se cristalizaram e servem muito bem a fases de transição e experimentação como a que atravessamos .

Voltando, pois, à "novela" de que estamos tratando, pode-se dizer que do cruzamento realizado vai brotar um traço inegavelmente contemporâneo: a tendência à nostalgia. Como se viu, o próprio tema da história já vem envolto num melancólico halo de saudade; os homens feitos que vão ao curso de inglês noturno, em especial o narrador, mantêm com a escola e com a professora uma relação regressiva e puerilizada que atualiza um passado escolar idealizado.

¹⁴ Antônio Cândido, a *Veja*, 15/10/75: "Talvez o gosto pelo conto reflita o profundo reajuste da literatura como linguagem (...) ele pode ser tudo o que o autor quiser (...) O conto é curto e se encaixa perfeitamente dentro do espírito moderno, de muita rapidez, mantendo o elemento ficcional do romance, sem o compromisso da extensão".

¹⁵ Cf. BOSI, Alfredo. *Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo*, in *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, S.P., Cultrix, 1985.

Aqui se explicita, então, uma espécie de desejo reprimido de vivenciar de novo aquelas primeiras sensações juvenis de erotismo velado, porém pungente.

O recurso, ou pelo menos a referência, a um gênero literário que já contém em si um certo arcaísmo, além dos ecos das tantas obras que já abordaram o tema enfatiza a idéia. Ademais, utilizar como *medium*, além da linguagem verbal, alguns recursos do cinema e da TV, numa espécie de imagem da imagem, portanto imagem de segundo grau, faz com que tal narrativa na verdade represente, travestida da contemporaneidade urbana carioca, menos o passado do que os clichês cristalizados desse mesmo passado. O leitor adulto, levando *A Srta. Simpson* para casa, ao invés de se deleitar com a história fictícia de Mr. Silva e seus colegas, pode saciar um desejo real, "mais profundo e propriamente nostálgico de retornar àquele período antigo".¹⁶ Por conseguinte, o cruzamento entre as novelas representa uma espécie de reutilização do código literário (a novela), emprestando-lhe traços modernizantes (a telenovela) o que, todavia, deixa à mostra o viés de coisa usada da proposta.

Além do enredo central ancorado no narrador e na sua relação com a Srta. Simpson, têm-se vários episódios secundários relacionados à vida dos outros alunos da escola de inglês, pequenas intrigas e cenas rápidas, cujo objetivo principal é retardar um pouco mais o andamento da história (como a abrir espaço para comerciais), isso sem falar nas múltiplas situações que envolvem o narrador e suas mulheres. Assim, predomina a peripécia, em ações ligeiras e diálogos curtos, que parecem efetivamente tentar mimetizar a linguagem da TV. Uma linguagem anti-literária, cheia de chavões e coloquialismos baratos, frases mínimas (com raras exceções), verbos de ação e pouquíssimos adjetivos tentam como que capturar só o movimento das imagens

¹⁶ Cf. JAMESON, Fredric, in *Pós-Modernidade...*, cit., pg.20. Ver também cap. 9, *Nostalgia for the present*, in *Postmodernism ...*, cit.

em rápida sucessão. Nada se descreve além de ações, uma série delas, como num filme. É um tipo de visualidade imediata, calcada na percepção intermitente de cada "fotograma", que parece não passar pela elaboração de imagens mentais; estas já surgem prontas na rapidíssima transposição verbal:

"Sem qualquer aviso, o Gontijo voou em cima do Paiva e deu-lhe um soco na cara. O Paiva apoiou-se no carro e meteu a sola no pé na barriga do Gontijo. O Gontijo cambaleou e o Paiva pulou em cima dele. Rolaram no chão (...) O Gontijo tinha conseguido virar o Paiva no chão e batia forte, sentado em cima dele (...)" (pg. 167).

Nesta citação, a narração minimalista continua por quase uma página, mas esse tipo de escritura é o padrão, centrado na sucessividade, seja qual for o assunto de que se trate nos vários momentos: descrição de espaços externos e internos, referências a outros personagens, conversas lacônicas em que se fala apenas o necessário. As exceções vão por conta das intercalações pseudo-eruditas, quando o narrador se dá ao luxo de alinhar algumas frases subordinadas, num encadeamento lógico um pouco mais elaborado, que chega a contrastar com a coordenação primária da maioria dos períodos.

Percebe-se, pois, que o essencial é tentar produzir um impacto imagético, ou seja, poreja por todos os lados o estilo "uma imagem vale mais que mil palavras", como se não houvesse intenção de representar a realidade, mas apenas de apresentá-la na sua crua imediatez. Se isso já era claro em *O Duelo*, com os recursos fílmicos, aqui se torna a estratégia dominante, com a diferença de que, como na televisão, tudo deve correr ainda mais rápido. O novelo se desenrola e corre veloz. Não há mais tempo para *travellings*, *fades*, meticulosos *closes*, etc. O que importa é o movimento rápido e sucessivo, que permite a incorporação de múltiplos elementos, cenários,

situações e personagens, todos entrecruzados em ação constante, no pretérito perfeito do fato acontecido, sem nuances, o que instaura sempre uma distância padrão entre o narrador e o narrado pois, quanto mais literal a narrativa, maior a precisão da imagem. O problema é que uma câmera real faz tudo isso muito melhor...

Nesse contexto, as personagens, como figuras mecânicas, não sabem como agir (ou representar), porque o autor não lhes conferiu movimentos "humanos", mas sim movimentos de câmera. Personagens entram e saem de salas, sentam-se em bares, falam, riem, dormem, andam, copulam, na mais completa e exposta visualidade.

Além da que acabamos de descrever, uma outra forma de incorporar a televisão, mas apenas como indício do horizonte técnico no qual se movimenta o narrador (afinal, esse é o índice de sua modernidade), são as breves referências ao seu poder hipnótico (pg 119) e à sua capacidade de filtrar a realidade, mediando a experiência:

"- O que você entende por grito teatral? - perguntou o delegado (...)

- Um parecido com aqueles da televisão - ela disse"

(pg. 185)

Desse modo, está presente também nessa "novela" o elemento que assegura uma certa originalidade técnica a *O Duelo*, no sentido de se configurar como uma marca de contemporaneidade, de emergência de traços característicos de uma sociedade industrial centrada na força da imagem: a interposição da narrativa fílmica, só que agora da TV, entre a realidade referencial e a realidade textual. Contudo, como não poderia deixar de ser, *A Senhorita Simpson* também trabalha com efeitos do cinema:

"O sol foi se pondo devagarinho, enquanto as luzes dos apartamentos e carros se acendiam, uma a uma, como um efeito especial para nós dois (...) e a beijei (...)

no momento exato em que uma redonda lua cor-de-abóbora brotava das águas do Atlântico" (pag. 138).

Além desse momento, em que se percebe uma sutil evocação dos *happy ends* comuns aos filmes americanos dos anos 50, o cinema surge também como uma espécie de citação metalinguística, a reiterar a possibilidade do diálogo entre as duas linguagens:

"Na minha mente ia estar gravado para sempre aquele fotograma, eu sabia, de uma Miss Simpson inocente e sensual (...) Quem faria outro tanto por mim, fixar a minha imagem se afastando na areia, como num final de filme (...) ?" (pg.212)

Mas o nível textual se sobrepõe, acentuando o artifício anterior: "por via das dúvidas, resolvo fixar-me eu mesmo, nessas linhas tortuosas..." (id.)

Os americanos fazem uma distinção interessante entre *film*, que significa um filme artístico, digamos assim, e *movie*, o filme comercial, calcado unicamente na visualidade dos efeitos especiais. Poder-se-ia dizer que o tipo de narrativa de que vimos tratando na verdade tenta incorporar *movies* e não *films*, sendo que o resultado geral obtido é o de banalizar ainda mais, a despeito da aparente novidade, uma narrativa que então já nasce duplamente adequada às fórmulas prontas ditadas pelo mercado de bens culturais.

Um outro artifício recorrente, em *A Senhorita Simpson*, é a constante oscilação entre os diferentes níveis narrativos resultantes da existência de um livro dentro do outro. Neste caso, o segundo texto é o do livro de inglês, cujos personagens dialogam e interagem com os personagens ficcionais. Mr. Jones, Mr. e Mrs. Dickinson, Marjorie e seu cão Rex não deixam de fazer parte do enredo central, embora como uma espécie de figurantes que não influem na ação, entrando e saindo do primeiro plano narrativo, em constantes curto-circuitos:

"No *foyer* do teatro percebi que Mrs. Dickinson estava com uma barriguinha saliente. Troquei olhares com o Gordo (...)" (pg.165)

"Depois da peça, os casais Dickinson e Harrison foram jantar num restaurante chinês. A turma inteira olhou para mim (...)" (pg. 166)

Diferentemente de *Ifigênia*, que só existia através do discurso indireto do narrador, aqui os personagens do livro de inglês parecem adquirir certa autonomia devido à objetividade do foco neles centrado: o narrador, embora em primeira pessoa, interage com eles focando-os em terceira pessoa, numa espécie de "visão de fora". Essa alternância de pontos de vista dentro de uma mesma sequência narrativa, às vezes dentro da mesma frase, é que instaura os curto-circuitos, diluindo uma lógica narrativa e estabelecendo outra. Uma representação embutida, um segundo nível de representação, transforma-se numa sequência animada que parece pertencer ao primeiro nível, como se também fosse um episódio dinâmico; todavia, ele se desenvolveu ilicitamente, numa espécie de *trompe l'oeil* que confunde o leitor.¹⁷

A "confraternização" que assim se estabelece entre as personagens dos dois níveis narrativos, com um tênue laivo pirandelliano, juntamente com o uso de recursos fílmicos de cinema ou TV, introduzem um tipo de narrativa que contém elementos auto-referenciais, no sentido de que, minando a lógica tradicional e destruindo a ilusão mimética, possibilitam a visualização dos mecanismos ficcionais em operação, coisa em que, sem cinema ou TV,

¹⁷ Cf. MAC HALE, B. *Postmodernist Fiction*, cit.

Machado de Assis já era mestre. "Isso é o fim?" -pergunta o narrador. "Não, ainda não" (pg. 213), responde, inquirindo a si mesmo e à sua escrita.

Aliás, o final da história é exemplar. Retomando os clichês dos anos 60 e 70 (agora carregados de nostalgia), de busca de sua identidade no reconhecimento da identidade e diversidade latino-americanas, o narrador, "*on the road*", solta-se para Machu-Pichu, onde, "procurando *aquele alto* onde eu deveria sentar-me com *aquele índio*" (pg.229), com certeza se lembrará com benevolência de Miss Simpson e dos "companheiros chegados", pois "afinal, eles também eram seres humanos" (pg.230). Ao leitor, falta apenas ouvir o som da quena e chorar...

Se uma série de recursos técnicos às vezes conseguem disfarçar a pobreza e a banalidade da história, esse final desvela-as de um só golpe, pela reiteração exasperante dos surradíssimos clichês. Tanto *A Senhorita Simpson* quanto *O Duelo*, assim como os outros contos do mesmo livro são exemplos acabados de literatura comercial. Isso porque tais narrativas, como todas as outras do tipo (e não são poucas) traduzem um embricamento visceral com a sociedade de consumo na qual vicejam e cujos mecanismos são tão bem azeitados pelo mercado, em todos os níveis.

Vazadas numa forma claramente antiliterária, recheadas de atitudes anticonvencionais, elas se adequam com perfeição ao ritmo antitradicional do mercado,¹⁸ sobretudo pela imediatez de uma diction informal que expressa situações quotidianas acríicas e conformistas, embora às vezes tentando aparentar o contrário. Valorizando a experiência e o comportamento individual lúdicos e de certa forma apáticos, na maior parte das vezes elas transpiram um juvenilismo regressivo e inconsistente, que inclusive nunca esquece o sexo como força de apelo e se

¹⁸ Ver SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. *Poesia ruim, Sociedade pior*, in *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, jun. 1985. Analisando a poesia marginal, os autores estabelecem um quadro do qual muitos traços podem ser aplicados a grande parte da ficção contemporânea.

convencionalizou como critério para publicação, por ser de aceitação fácil e rápida entre um público em processo de regressão¹⁹. Afinal, como diz Mr. Silva, "a linguagem é contagiosa dentro de um grupo ... (pg. 209).

Posturas aparentemente inconformistas e irreverentes são, na realidade, meros estereótipos que ensaiam pretensas rupturas com os valores literários tradicionais, no sentido de que apenas canibalizam novidades vanguardistas hoje clássicas, mas sem o espírito crítico que constituía sua força.

A despretensão temática, o coloquialismo banalizado, as chulices, a pobreza sintática e vocabular (que inclusive deixa passar grosseiros erros gramaticais: "não seria tão *mal*"²⁰ assim tomar um drinque... (p.193)), o humor amarelo e a absoluta literalidade criam um padrão antiliterário, mais afeito a uma necessidade de comunicação imediata e cúmplice com o leitor (qual?), que pode render dividendos fáceis e seguros. A aversão à literariedade muitas vezes surge propositalmente às claras: "Ignoramo-lo, *se é este o pronome*" (p.210); " - *que me perdoem a expressão*"²¹ - eu caía de boca..." (pg.25), etc, criando um tipo de linguagem que já parece ser um novo estilo, o estilo pós-moderno, digamos, sem singularidades pessoais, genérico e vago, fluido e desmontável, desde que tudo é repetição de antigas dicções (ou apropriação de outras linguagens, como a do cinema e da TV) e a banalização dos seus efeitos. Poder-se-ia mesmo dizer que uma das características desse estilo é a onivoracidade, na medida em que ele assimila todos os meios disponíveis, transformando-os em recursos próprios.

¹⁹ O termo **regressão** é aqui usado de acordo com a conceituação que dele faz Theodor Adorno e de que trataremos depois, com mais vagar.

²⁰ O grifo é meu.

²¹ Os grifos são meus.

3.

"Caminhava na rua sem tocar na rua: conseguia. Movimentava-me entre espelhos."

(C.F. Abreu, *Os companheiros*)²²

Numa outra linha coloca-se o livro de Caio Fernando Abreu, *Triângulo das Águas*.²³ Também composto de três histórias curtas, denominadas "noturnos", o livro foi considerado pela crítica como o ápice da "carreira de irresistível nível ascensional" de seu autor, "escritor em plena maturidade criativa, vários pontos acima do já excelente autor de *Morangos Mofados*, de 1982".²⁴ Na contracapa do volume, críticos de nome avalizam o trabalho, garantindo ao leitor o investimento da possível compra:

"Como Rubem Fonseca, Luís Vilela, Sérgio Sant'Anna, cada um no seu plano próprio e nas coordenadas de seu estilo pessoal, Caio Fernando Abreu está registrando a maneira de ser e de viver das novas gerações (...) Retomando um título famoso de Baudelaire, esses contistas são, em literatura, os pintores da vida moderna."

(Wilson Martins, *Jornal do Brasil*)

²² ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*, S.P. , Brasiliense, 1982, pg.40.

²³ Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1983. Todas as citações farão referência a essa edição.

²⁴ "Pelas noites vazias", *Istoé*, 12/10/1983.

Além de avaliar o trabalho, a invocação de Baudelaire cria como que um pacto com a Literatura, assim, com L maiúsculo. De um lado, o peso da marca européia, o passado, uma tradição literária consagrada, um corpo de valores estéticos respeitados, uma visão de mundo consabida; do outro, o presente, o terceiro mundo, a solitária língua portuguesa, a incógnita do nome quase desconhecido, o risco de uma aposta no escuro. Estratégia de *marketing* ? Provavelmente, o que não elimina a comparação; antes, faz pensar nas implicações que ela pode conter e que, com certeza, estão ligadas àquilo que o livro em questão efetivamente representa no panorama literário contemporâneo que examinamos.

Das três histórias do livro, talvez a mais significativa para a nossa análise seja a segunda, *O Marinheiro*. Emparedado em casa, onde mantém um dos quartos vazios, e ocupando os longos dias pintando os vidros das janelas, alguém (um narrador não denominado, em primeira pessoa) um dia recebe a visita de um marinheiro, provavelmente surgido dos seus delírios . Quando vai embora, esse marinheiro, com seu rastro de maresias, deixa no ar um convite para a vida, que o narrador decide aceitar, ateando fogo à casa e abandonando-a de vez.

A primeira coisa que chama a atenção do leitor desse conto é a diferença de tom em relação às outras histórias que até aqui analisamos. Se o tom dominante antes era inconsequente, jocoso e levemente irônico, baseado na descrição rápida de ações em sequência, agora ele perde qualquer conotação desse tipo e mergulha numa atmosfera densa e carregada de presságios, preso num espaço opressivo de alucinações e delírios. Como num sonho, a personagem principal, sem nome, sem rosto, quase incorpórea, deambula por uma casa em ruínas, apinhada de objetos inúteis, em meio à luz roxa e amarela dos vidros pintados, "para dar uma ilusão de luz às sombras desta casa" (pg.65). O jogo de luz e sombra é elemento essencial, enfatizado pelo cinzento da chuva ininterrupta . Tem-se assim uma atmosfera envolvente, de certo ressaibo ultra-

romântico, talvez surrealista, a acenar para o fantástico²⁵. De leve se insinua, pois, um efeito específico, como queria Poe, mas um efeito de *déjà vu*.

A imagem de uma casa em ruínas, com "as rachaduras nas paredes, as manchas, as falhas no reboco, o piso riscado" (pg.96), a significar o corpo onde se acha prisioneira a alma do artista é um dos temas românticos recorrentes, sem falar no quarto vazio como metáfora do coração enganado ou abandonado, além da personalização da natureza, que "chora" o estado de ânimo do poeta. Sim, pois respira-se aqui mais um clima poético do que um clima narrativo, digamos assim. O conto abandona o padrão narrativo centrado na ação e volta-se para a descrição de estados de ânimo difusos, de quase memórias, de alucinações e de sensações indefinidas a brotar antes e depois do insólito encontro com o marinheiro desconhecido.

Assim, um outro tipo de linguagem, menos crua e direta, estabelece nexos com uma dicção quase poética, mais sugestiva que descritiva, mais subjetiva que objetiva, mais simbólica que referencial.

"Me veio numa tarde de sábado. Não de agosto, como os antigos, embora comigo mesmo costumasse repetir que os agostos haviam invadido setembro, avançado sobre outubro até descolorir o novembro que ia em meio" (pg. 65).

Nada, por enquanto, que lembre o ritmo hipnótico das imagens da TV ; ao invés disso, um diálogo surpreendentemente harmônico com a poesia, que parece mais apta a expressar não as anódinas peripécias de um anti-herói urbanóide, mas algum resquício de subjetividade

²⁵ Pode-se dizer que se tem um "fantástico deslocado", uma espécie de feito ou carga insólita generalizada que parece disseminada no texto, introduzida pelo mais conhecido *topos* do gênero: a casa mal-assombrada, embora tomada metaforicamente. Não vem ao caso esmiuçar as especificidades do gênero fantástico, mas é inegável que sua influência continua nos escritores da nova geração, de maneiras diversas, digamos assim, bastando lembrar, por exemplo, Moacyr Scliar.

emaranhado nas sensações alucinatórias que tomam conta do narrador. No entanto, essa subjetividade adquire conotações outras, como se verá.

Esse narrador sem nome²⁶ vive às voltas consigo mesmo; habita uma casa meio ruína, meio museu, para onde, colecionador compulsivo, traz objetos de toda sorte: "restos de manequins, braços e pernas e troncos e cabeças (...) e cacos de louça, garrafas cheias de água de muitas cores, pedaços de caixotes (...) recortes de figuras ou velhas fotografias (...) montes de palha, fitas, flores secas, sobretudo rosas, cujas pétalas depois de mortas ganham uma tonalidade de sangue coagulado" (pg.67).

O *bric-à-brac* de sabor antigo, como de velhos cenários para filmes de terror psicológico, com um toque de morbidez, remete ao passado de qualquer época, pois não existe nenhuma referência que clarifique de que passado se trata. Sabe-se que há vizinhos que espiam e às vezes fazem festas, que há máquinas que ele eliminou, "televisões, rádios, embora goste de música" (pg. 68) e é só. Esse gosto de passado imperfeito estende-se à própria rua, "ruazinha toda feita de sobrados pequenos apertados entre outros sobrados pequenos" (pg. 65), resquício talvez de um tempo da cidade grande ainda sem arranha-céus. Não fossem as máquinas e se poderia pensar no século anterior ou talvez antes; poder-se-ia também pensar num *quartier* de Paris, num *vicolo* de Roma ou numa ladeira de Ouro Preto. A indefinição temporal e espacial é de propósito para criar a sensação de tênue arcaísmo que, esbatendo contornos e borrando referências mais precisas a qualquer elemento contemporâneo, introduz o toque nostálgico, a saudade de um passado difuso que é um traço da nossa época.

²⁶ Não é demais assinalar que a ausência de nome é um dos traços das personagens ficcionais de hoje, a marcar com recurso óbvio o anonimato e a solidão das grandes cidades.

Nessa espécie de limbo vive o narrador, executando círculos concêntricos para dentro de si mesmo, até o limiar do quarto vazio, como numa bolha de percepção que flutua no vácuo. O transbordamento de alucinações e objetos tenta apenas preencher o vazio. Ele não sabe quem é ou quantos anos tem, desde que rasgou todos os documentos. Não sabe mais como é, pois eliminou todos os espelhos da casa, embora às vezes, de relance, veja a si mesmo refletido numa vidraça ou no fundo de um copo; diz, então, quase como Gregor Samsa diria, "que é cinza e longo o que de mim, obliquamente, se reflete em certos vidros" (pg.69). Na verdade, eliminando seu reflexo bem visível nos espelhos, transfere para as janelas a função de refletir não a si, mas a seus medos e desejos corporificados nos vizinhos dos quais se esconde, "alguns rapazes, algumas moças", que lhe despertam sentimentos quase infantis de desproteção. Por isso pinta todas as vidraças. Talvez eliminando o mundo que vê lá fora, possa suportar melhor o fato de ele não ser feito à imagem e semelhança de suas fantasias.

Pode-se dizer que o personagem-narrador adota a voz e a visão de um sobrevivente, de alguém que escapou de um cataclisma (qual ?), de um ente agora sem passado e sem futuro, cuja única certeza, além do perpétuo presente em que se movimenta, é a da morte. Deslizando entre os objetos e tentando a todo custo bloquear a vida e o fluir do tempo que pode vir de fora das janelas, espelhos do mundo, ele se agarra a fiapos de lembranças, a uma memória incerta e entrecortada de outras épocas e de alguém que outrora habitou o quarto vazio:

"Gosto quando a cabeça pára o maior tempo possível, caso contrário enche-se de temores, suspeitas, desejos, memórias, todas essas inutilidades que as cabeças guardam (...)" (pg.66)

Fechando-se em si mesmo, enfraquecendo a distinção entre o seu eu e o mundo caleidoscopicamente fragmentado que o rodeia (a excêntrica profusão de cores e objetos, coados

por uma luz amarela e roxa), a ponto de se saber apenas cinza e longo, o narrador transforma a realidade num amontoado de impressões indefiníveis e insustentáveis que se projetam como alucinações, emergindo a cada giro do caleidoscópio: as asas de um pássaro seguras por uma mão grande e forte, uma cobra verde "escorregadia, lentíssima", a moça vestida de negro, o anjo, um gato sobre a almofada, um navio naufragado numa ilha onde há um farol. Sobrevivente de um naufrágio pessoal (a rejeição de alguém que partiu e deixou o quarto vazio), ele simplesmente regride a um universo interior no qual as operações perceptivas são elementares e sustentam sensações anódinas e indiferenciadas, misturadas umas às outras, das quais as alucinações funcionam como metáforas da evasão, da recusa voluntária a conviver com qualquer prazer ou dor.

"(...) estava creio que deliberadamente reduzido àquele subir e descer escadas, mexer nas tintas, recortar papéis, pintar vidraças, enfiar contas, caminhar às vezes pelas ruas esvaziadas de gente, tarde da noite. Eu tinha escolhido assim..." (pg.72).

Essa estratégia de sobrevivência, esse recuo para um silêncio autodefensivo é entretanto rompido por um elemento: o narrador do conto é também o narrador do relato que compõe o corpo do conto; ou seja, estamos novamente diante do artifício do livro dentro do livro. Como um grito abafado do socorro, o texto dentro do texto é uma forma de tentar romper a bolha, de quebrar as vidraças e o caleidoscópio: "é desse jeito que tudo surge, com enorme esforço para brotar, e brotando turvo, emaranhado, confuso" (pg.73).

Tal como Mr. Silva ou o narrador de *Ifigênia*, este narrador anônimo também deseja contar suas experiências, como se a linguagem escrita fosse o bálsamo que cura todos os males, o emblema que dignifica todas as vidas, a panacéia para toda existência infeliz. Há, contudo,

uma diferença. Se para o narrador de *Ifigênia* a literatura é apenas "uma cobrinha de tinta movente", aqui tenta-se revesti-la da nobreza ímpar que lhe confere o romântico esforço para dar voz ao indizível, entre sangue e lágrimas:

"Contar é desemaranhar aos poucos, como quem retira um feto de entre vísceras e placentas, lavando-o depois do sangue, das secreções, para que se torne preciso, definido, inconfundível como uma pequena pessoa" (id.)

Parece que a necessidade de narrar a qualquer custo, de se fazer ouvir, de comunicar as sensações mais íntimas ou apenas relatar vivências, não importando a forma, é um dos traços marcantes da ficção brasileira contemporânea,²⁷ como se narrar fosse uma catarse psicoterápica, um jorro purificador, mais do que uma necessidade de comunicação. No conto em questão, ressurgem o aspecto neo-romântico da expressão pessoal, do incontido extravasar d'alma, que eclode aos borbotões. Escreve-se como se vomita, incontrolavelmente.

Em outro conto de Caio Fernando Abreu, *Luz e Sombra*,²⁸ surge o mesmo vezo, associado a tema semelhante ao de *O Marinheiro*:

²⁷ Observa-se essa tendência desde os anos 70, com o filão memorialista, cujo melhor exemplo é Pedro Nava. Numa outra linha, o relato de presos políticos e exilados, como Fernando Gabeira, por exemplo, parece atender à mesma necessidade. A tendência à "confissão" aprofunda-se nos anos 80; não se trata mais de usar a literatura para suprir a falta de elementos referenciais que a situação política estava negando; cria-se agora um tipo de narrativa que abandona qualquer referência exterior mais explícita, mergulhando solipsisticamente no "eu" absoluto, não importa o tom empregado.

²⁸ In *Morangos Mofados*, cit. Parece provável, por muitos elementos, que esse conto seja uma espécie de embrião de *O Marinheiro*, que o autor depois desenvolveu; daí a difusa sensação de acréscimos dispensáveis à estrutura desse último, acentuando a idéia da colagem aleatória de fragmentos.

"Você me entende ? Não, você não me entende. E sei que você não me entende porque não estou conseguindo ser suficientemente claro (...) não conseguirei dar ordem a nada disto, portanto não haverá sentido..." (pg.58).

Novamente alguém trancado num quarto vazio, emparedado, olhando o infinito ondular de telhados de zinco através do vidro de uma janela sempre fechada. Como companhia, pombos cinzentos, morcegos e a fuligem do céu pesado. Atos mínimos de sobrevivência: fumar, comer a comida que não importa quem empurra à noite pela porta, entregar-se às recorrentes alucinações, vomitar e narrar.

Em *Dodecaedro*, de *Triângulo das Aguas*, doze pessoas também estão trancadas numa casa afastada, cercada por uma metafórica ameaça de cães raivosos (o *Decameron* não é uma simples referência), sendo que, durante o cerco, totalmente alucinatório, entregam-se às mais delirantes experiências sensoriais, narradas segundo o ponto de vista das doze pessoas e de uma décima terceira voz .

"Estou contando a história deles, como te disse (...) Preciso ter cuidado com seu nascimento, expliquei. Como uma cadela prenhe, são fetos delicados (...)" (pg.20).²⁹

A associação entre delírio, alucinação, sonhos e narrativa não é novidade na literatura. Desde que os surrealistas avidamente buscaram, com os mergulhos no inconsciente, no pré-racional e no caótico, uma segunda realidade, um outro nível, uma outra esfera de vivências, de que o sonho é a representação mais cabal, esses recursos são fartamente usados e aqui se repetem

²⁹ "Escrevo como quem brinca com fogo, as mãos ordenando uma seiva imprevisível que a qualquer momento pode queimar soletrando uma carência...". J.Gilberto Noll. *Conversações de Amor*, in *O Cego e a Dançarina*, Porto Alegre, LP&M, 1986, p. 48.

mais uma vez. Nem mesmo o estímulo das drogas chega a ser novo, se nos lembrarmos do ópio, do haxixe, do éter ou da heroína, em períodos anteriores.

Talvez essa compulsão narrativa seja resultado da necessidade real de exprimir uma experiência muito mais intensa de um instante definido,³⁰ no sentido de que cada frase narrada se instala no tempo e dá a esse tempo um caráter de materialidade significativa que esses narradores, encerrados em suas cápsulas vazias, sem memória do passado e sem expectativa de futuro, não mais possuem. Emparedados, enclausurados num eterno presente, eles perderam a impressão de uma experiência concreta do tempo como sucessão e como causalidade. Isto é, para dizer como Jameson³⁰, trata-se de uma experiência esquizofrênica de perda da identidade pessoal, desde que esta se estruturaria na persistência do "eu" através do tempo.

Por se tratar de um elo ainda possível com a realidade temporal, essa narrativa, partindo de um infinito presente, a ele se prende com sofreguidão. É como se cada instante, vivido até o paroxismo das alucinações persecutórias, pudesse por isso mesmo romper-se, fazendo o tempo retomar seu curso normal. Por exemplo, como ocorre com o narrador de *O Marinheiro*, ao longo de várias páginas:

"...se caminhássemos depressa as formas e as cores nos mosaicos se enovelavam umas nas outras, provocando uma espécie de tontura viscosa, colorida: alguém de fora dali girava nas mãos um imenso caleidoscópio dentro do qual estávamos presos, fazendo a copa de uma árvore esfiapar-se em várias pontas, e de cada uma dessas pontas nascerem imagens díspares feito uma maçã meio mordida, uma peça de dominó ou xadrez, um bibelô antigo em forma de bailarina, saltando sobre um

³⁰ In *Pós-Modernidade...*, cit., pg. 22.

abismo, ao lado do qual estavam duas crianças guardadas por um anjo negro e nu.

(...) Não sei quanto tempo durou." (pg. 91-2)

A escrita também é uma experiência alucinatória, só que comunicável. Como nas "viagens" provocadas pela droga, tema comum em textos como esses, ela tenta repetir a alta intensidade das sensações, a sobrecarga de formas e cores, a energia explosiva que rompe as continuidades temporais, tornando profundamente vívida e material a experiência do presente. Então, como presente virtual, ubíquo e eterno, ela se traduz num infindável agora.

Todavia, se essa escrita esquizofrênica de um lado é uma tentativa de liberação do narrador, de outro ela reitera os mecanismos de que quer se libertar, através da exacerbação material dos elementos descritos, que remetem cada vez mais ao significado literal de cada um, sem constituir uma cadeia significativa, sem formar um efeito de sentido.

A recorrência das percepções alucinatórias, seu caráter visual, sua velocidade, sua transição abrupta, sua contínua fusão umas nas outras, seu ritmo intermitente como o piscar de luzes, sua habilidade de mover-se para frente ou para trás de imediato estabelece uma palpável relação primeiro com a dinâmica do filme e depois com a plasticidade móvel e maleável das imagens, permitida pelos computadores.

Assim, preso num mundo de imagens singularizadas, o narrador contemporâneo integra-as à forma de sua própria narrativa. Viciado nessas imagens, ele as introduz no seu texto como a uma droga que, contudo, transformando-se em palavras, não consegue mais qualquer efeito. Todas as "viagens" já foram feitas e ao marinheiro já não adianta navegar.

Não obstante, esse caos absoluto, "a grande ordem de todas as coisas (...) girando desordenado como deve girar o caos " (pg.56), sempre se desfaz no final, dando lugar a uma

aparência de ordem que não é mais a primeira; os elementos se rearranjam num novo conjunto (outra imagem do caleidoscópio ?) e um outro equilíbrio, embora tênue, procura se instaurar.

"(...) a nova ordem imposta após a desordem estabelecida poderia outra vez transformar-se em um outra desordem que, desta vez, não sei nem sabíamos se conseguiríamos transformá-la em ordem novamente" (*Dodecaedro*, pg.46).

Tal como chegou, o marinheiro, um lado de si de que o narrador fragmentado abdicou, vai-se, depois de levar ao paroxismo seus delírios, numa espécie de orgasmo imagético. O narrador também se vai e, apesar de tudo, sua fuga deixa uma mensagem de vida, representada na destruição da casa pelo fogo e no texto que escreveu. As personagens de *Dodecaedro*, no dia seguinte, abrem de novo as janelas e põem-se a limpar a casa. Da noite passada, ficou também um texto:

"Comecei a escrever sem saber o que dizia, e não parei. Não morri, nem enlouqueci. O que invento, me ultrapassa sempre. E tem asas. Agora também" (pg.56).

Essa necessidade de escrever e ainda uma certa confiança na eficácia da palavra escrita a despeito de tudo é comum, como vimos, mas quase cheira a mofo, numa época dominada pelas imagens. Teríamos assim, então, dois mundos que se tocam: o imagético pós-moderno, digamos (por enquanto apenas mencionado), e o moderno textual, convivendo na ficção. Desse modo, cada texto escrito funciona como um hausto de oxigênio, uma corda de afogado, um grito parado no ar de um eu sitiado, programado, sob controle:

"Não sei se foi esta a ordem, se é esse o sentido, se será assim o depois. Mas acho que sei com certeza que nem você nem ninguém vai me ouvir" (*Luz e Sombra*, pg.63).

Irônico e levemente jocoso, como em Sérgio Sant'Anna, amargo ou apenas apático , como em C.F. Abreu, o texto (e os supratextos) restam , na verdade, como uma caleidoscópica metáfora do controle exercido pela racionalidade do mercado e da informação.

Nesse sentido, há outros contos de C.F. Abreu (em **Morangos Mofados**) que, embora não trabalhando com supratextos, desenvolvem o tema do "emparedado" de inúmeras maneiras. As vezes o conto (?) é apenas um diálogo mínimo entre personagens A e B, em que a incomunicabilidade é levada ao absoluto, pontilhada por expressões meramente fáticas que apenas sustentam a fala de cada um (*Diálogo*, pg.11-12); como esse, *Pela Passagem de uma Grande Dor* também se utiliza do telefone para estabelecer uma ligação efêmera entre um homem e uma mulher em dois pontos quaisquer da cidade grande. Falam de tudo e de nada ; de novo fáticos, os diálogos não se concatenam; as personagens permanecem isoladas em suas bolhas individuais, onde se refugiaram, mas numa busca inconsciente, pelo telefone, de algum antídoto para a anomia absoluta:

"Quer ver o que diz a bula do chá ? (...) " ... *is excelent for all types of nervous disorders, paranoia, schizophrenia, drugs effects, digestive problems, hormonal diseases and other disorders...* " (pg.30).

A escrita esquizofrênica incorpora seu próprio rótulo, como se dele tivesse consciência. A sensação agudizada da imediatez do momento presente, que brilha intenso na passagem de uma grande dor impossível de comunicar traduz-se no diálogo truncado, na disjunção entre quem fala e quem ouve, nas descontinuidades de pensamento em que as palavras ditas não correspondem ao que se gostaria de dizer, em que a desarticulação da linguagem revela uma percepção fragmentada e intermitente da realidade:

"- Como é mesmo ? *Esquizofrenia* ?

-Não é assim que se diz. É *esquizofrênia*. Tem acento nesse ê aí. Se escreve com esse, pê, agá". (pg. 32)

As drogas, o álcool, o sexo, o misticismo e o esoterismo representam um tipo de escapismo já bem conhecido dos românticos, que agora é retomado mais uma vez. Poder-se-ia dizer, entretanto, que a esquizofrenia ou as experiências com drogas, hoje, tal como surgem representadas nos textos, não são uma nova forma de escapismo, pois pouco têm a ver com as antigas noções de neurose ou ainda com o isolamento ou a solidão que caracterizavam as narrativas modernas, centradas no sujeito individual, no "eu soberano", como diria Christopher Lasch³¹, hoje atomizado e reduzido a um mínimo defensivo num mundo desagregado. Elas demonstram muito mais uma incapacidade de organizar o passado e o futuro em experiências coerentes, de modo que os textos são pouco mais do que um amontoado de fragmentos, de cacos e estilhaços que simulam formar desenhos novos a cada girar do caleidoscópio.

"Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora o que faço ? " (*Os Sobreviventes*, pg.15)³²

Assim, se por um lado o isolamento, o medo, a angústia e a desesperança concretizam-se como experiências ameaçadoras, por outro, percebe-se uma dubiedade na expressão desses sentimentos, que vêm mesclados a uma espécie de estimulante euforia, substituta compensatória da falta de afeto ou de emoção verdadeira, e que nitidamente se compraz em frases longas e reiterativas, num catártico estilo lisérgico, digamos assim.

³¹ LASCH, Chistopher. *O Mínimo Eu*, Brasiliense, São Paulo, 1986.

³² In *Morangos Mofados*, op.cit.

"... claro que você não tem culpa, coração, caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar e eu *quero chafurdar* na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca, me passa o cigarro, não estou desesperada, não mais do que sempre estive, não estou bêbada nem louca, *estou é lúcida*³³ pra caralho..." (id.,pg.16)

Pretensamente centrada no eu, essa narrativa nada tem de subjetivo; extremamente solipsista, ela denota um estado geral, inclui-se numa experiência de sensibilidade coletiva que nada mais possui de singularidade individual. O resgate da experiência íntima ancorada no cotidiano banal mescla sentimentos e emoções contraditórios, vividos com grande intensidade, mas que se esgotam na sua própria vivência, sem conseguir se expressar como um "estilo pessoal e intransferível". A urgência de exprimir os dilaceramentos do eu, possíveis *fleurs du mal*, embora acorde ecos neo-românticos, como vimos, - e parece que *neo* é o sufixo mais adequado para essa literatura - atende a uma outra injunção, inscrita numa situação histórico-social peculiar, que nada tem a ver com a subjetividade, mas é sim um sintoma do isolamento, da fragmentação, da ausência de referências, da propalada "morte do sujeito" contemporâneo e, nunca é demais dizer, do desaparecimento da utopia.

"...não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, nunca tive porra de ideal nenhum, só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, só queria era ser feliz burra gorda alienada e completamente feliz, cara " (id.,pg.15).

O sujeito que aqui se expressa não se sente esvaziado de sentimentos ou emoções; ao contrário, mas esses sentimentos são de alguma maneira impessoais e flutuantes, vagos e

³³ Os grifos são meus.

genéricos, reações padronizadas ao excesso de estímulos, no sentido de que todos os dados da vivência são expressos mais uma vez como pastiche, de uma forma repetitiva e banalizada, sempre a mesma, a ponto de não haver variações palpáveis de um conto a outro ou de um livro a outro. Instaura-se uma espécie de rotina temática expressa em procedimentos estilísticos gastos que, com algumas exceções, não se comprometem com qualquer projeto literário, mas apenas com os padrões aprovados pelo mercado para esse tipo de tema. Existe apenas a busca do alívio catártico, se tanto, muitas vezes formalizado num diálogo paroxístico a que não importa o receptor, sendo que, como dissemos, parece pairar sobre tudo uma estranha euforia por se estar reiterando a própria desqualificação.

"... põe um som aí, tem *jazz*, porradas de *jazz*, que tal uma boa e velha Billie para dar o clima noturno ? tem uns *rocks* também, uns berros de Nina Hagen ? ligando a televisão no quarto, a música familiar, irritante e estridente do *Jornal Nacional*(...), umas revistas malucas aqui no quarto, gosta de sacanagem forte ? (...) ai meu Deus, o Irã, o Nordeste, detesto ficar bem informado..."

(*Pela Noite*, pg.124)³⁴

Provavelmente essa patética euforia está ligada a uma posição de classe privilegiada, que ela denuncia. Emparedados em suas casas ou apartamentos nos grandes centros urbanos, cercados da parafernália de todos os objetos e bens culturais que a modernização brasileira produziu para uma minoria nessas últimas décadas, os sujeitos dessas narrativas (sejam os de Sérgio Sant'Anna ou os de Caio Fernando Abreu, aqui usados como exemplos dos nossos "pintores da vida moderna") podem se comprazer em dar voltas em torno do próprio umbigo, roubando de sua ficção qualquer negatividade crítica. Olhando o mundo de longe, através das inumeráveis janelas

³⁴ In *Triângulo das Aguas*, cit.

que povoam seus textos, como outras tantas telas de TV, esses narradores, a despeito de se sentirem vítimas, na verdade se contam entre os poucos que tiveram acesso às facilidades da modernização, a ponto de se incluírem entre aqueles que, parecendo contestá-la, com seu sofrimento umbilical, na verdade reiteram seus esquemas de controle, expressos na forma de seu discurso pretensiosamente rebelde.

De Baudelaire, pois, lembrado na contracapa de um dos livros, não fica sequer a sombra. Nada do sensualismo místico, da concentração e da lucidez, da angústia abissal e muito menos da agudíssima percepção da realidade exterior, "do caleidoscópio dotado de consciência", do gosto quase sensual de flunar em meio à multidão das ruas, onde mergulha, como diz Benjamin³⁵, "como num reservatório de energia elétrica", numa experiência de *choque* que, mais tarde, servirá como definidor do efeito mais importante da arte moderna. Aos narradores de hoje, que se trancam em si mesmos, abomina qualquer choque que os possa estimular a romper a bolha protetora, o útero morno de onde extraem sua escrita fetal, qualquer coisa que os faça quebrar as janelas ou deixar de pintá-las; abominam as ruas e as pessoas, por entre as quais andam como entre espelhos; só lhes apraz a solidão cúmplice e só lhes resta a inconsciência do giro do caleidoscópio movimentado pela mão de outrem.

³⁵ Cf. *Alguns temas em Baudelaire*, in *Os Pensadores*, S. Paulo, Abril, 1980, p. 43.

II. Gêneros em mutação

A questão da literatura como mercadoria adquire matizes novos e talvez um tanto contraditórios em relação ao que vem sendo dito quando nos deparamos com *A Grande Arte*, de Rubem Fonseca e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. O primeiro, pelo fato de conseguir, na forma do gênero policial, historicamente considerado "popular", formalizar elementos da mais destacada modernidade estilística, tais como a metalinguagem, a combinação de discurso direto e monólogo interior, que subvertem a cronologia e conseguem espacializar o tempo, além de um meticuloso trabalho de fotografia, através da acumulação de tomadas minuciosas, que incorporam mais uma vez o horizonte técnico do cinema e, até certo ponto, evitam o esquematismo dos *best-sellers*. Já o segundo, essencialmente "textual", digamos, associa elementos literários, cinematográficos e teatrais, alcançando nesse amálgama efeitos expressivos de rara intensidade. Tais textos, considerados modernos, além de representarem algumas mudanças no que se refere a gêneros, ainda trazem na sua urdidura traços de uma sensibilidade já hoje vista como antiga, mais ligada a um sujeito que busca na escrita uma forma de comunicação, de mergulho no mundo referencial, no outro, muito diferente do sujeito anódino e voluntariamente enclausurado num jogo de espelhos, para quem a escrita é chiste inofensivo ou auto-expição.

1.

"Quer dizer que o crime compensa, seu cínico?"

(R.Fonseca, *A Grande Arte*)

Publicado pela Francisco Alves, em 1983, *A Grande Arte* vendeu mais de dez mil exemplares e, nesse sentido, criou um patamar importante nos vinte anos de carreira do autor, a partir do qual sua aceitação pelo público foi sendo cada vez maior.¹ Não se pode esquecer, porém, que ele já se tornara mais conhecido desde o episódio da publicação e apreensão pela censura de *Feliz Ano Novo*, em 1975², mas *A Grande Arte*, além de levantar números até então reservados a poucos escritores, vai ativar a discussão relativa à máxima "*best seller* sempre é má literatura", pelas inequívocas qualidades de seu texto. Ademais, numa época de evidente proliferação do conto, o livro vai renovar o espaço reservado ao romance, pelo fato de se tratar de um policial, gênero que nunca teve muito fôlego no Brasil, restringindo-se a alguns autores como Medeiros e Albuquerque, Jerônimo Monteiro e Luís Lopes Coelho, com tentativas ainda embrionárias.³

¹ Consideramos aqui apenas a questão da venda de exemplares que, a partir de então, cresceu sensivelmente com os livros posteriores do autor, até alcançar os 123 mil com *Agosto*, em 1990, publicado pela Cia. das Letras. Parece claro que o prestígio e a competência dessa editora no gerenciamento de seus produtos contribuíram para esse crescimento.

² *Feliz Ano Velho* foi apreendido sob a acusação de "atentado à moral e aos bons costumes", em 1976. O autor recorreu em 1977, mas nada conseguiu. O livro continuava proibido quando se publicou *A Grande Arte*, em 1983. (Istoé, 7/12/1983).

³ O primeiro romance policial brasileiro foi publicado em folhetim, em 1920: *O Mistério*, de Coelho Netto, Afrânio Peixoto e Viriato Correia. Em 1926 e 1932, respectivamente, Medeiros e Albuquerque lança *O Assassinato do General* e *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Na década de 30, surge o primeiro autor exclusivamente dedicado ao gênero: Jerônimo Monteiro, que

Só esse fato já é suficiente para colocar **A Grande Arte** como um ponto nodal na questão da literatura como mercadoria no Brasil, basicamente porque, enquanto gênero, o romance policial sempre esteve associado, em todo o mundo, ao entretenimento (talvez seja esse o motivo de sempre ter sido visto com maus olhos por boa parte da crítica). Isso permitiu, modernamente, que inúmeros autores e muitos editores se tornassem milionários produzindo esse tipo de artigo (claro que não no Brasil), captando exatamente as necessidades subjetivas do leitor que ele parece satisfazer, necessidades essas ligadas, desde as suas origens, à reintrodução da aventura e do drama na crescente monotonia e estandardização de trabalho e consumo na vida dos leitores das cidades em constante crescimento e transformação. Pode-se talvez afirmar que essa necessidade de quebrar a monotonia, esse anseio por distração, traz em si uma profunda ansiedade e que ambas, então, parecem constituir o cerne da popularidade do romance policial.

A intenção deste trabalho não é estudar a gênese e o desenvolvimento do romance policial, mas não é demais lembrar algumas das suas particularidades históricas, que ajudarão a clarificar pontos importantes referentes ao Brasil. A narrativa policial, desde o seu aparecimento, está também ligada ao folhetim, onde muitas vezes, em meio a tramas amorosas e/ou de aventuras, maioria no gênero, a figura do "bom bandido" emergia como uma espécie de catalizador dos anseios populares por mais justiça e igualdade, fustigando os poderosos e auxiliando os desvalidos, num período em que, na França, o próprio Balzac relacionou o

publicou **O Colecionador de Mãos, A Ilha dos Condenados**. Luís Lopes Coelho, nos anos 50, publica **A morte no envelope** e outros, sem contar Aníbal Costa, nos anos 40, cujas melhores histórias foram radiofonizadas. In MEDEIROS E ALBULQUERQUE, Paulo. **O Mundo emocionante do Romance Policial**, Rio, Francisco Alves, 1979. Ver também: *O caso do Romance Policial*, in *Leia*, n.71, 15/8 a 14/9 de 1984; REIMAO, Sandra Lúcio. *Algumas questões acerca da Literatura Policial Brasileira*, in *Folhetim*, 20/11/85.

surgimento de criminosos profissionais com a ascensão do capitalismo e a emergência de grandes massas de desempregados acotovelando-se nas ruas dos grandes centros urbanos europeus.

Assim, o romance policial, desde o nascedouro, associa-se de várias maneiras a uma literatura feita para as massas, também por razões materiais: dificuldades financeiras dos editores, procura de um público que já se ampliava pela alfabetização crescente, emergência do folhetim, ampliação da imprensa, possibilidade de pagamentos maiores de jornais e revistas da época em que tais folhetins (policiais ou não) fossem publicados.⁴ Em síntese, o romance policial surgiu num determinado ponto do desenvolvimento capitalista e numa determinada etapa de evolução do sistema literário: a do surgimento de uma literatura popular que passa a atender a um público já formado por grandes porções da classe média, que não é seduzido pelo romance burguês, de alcance restrito.

Esta aparente digressão na verdade pretende enfatizar o aspecto "de massa" do romance policial como um dado histórico incontornável, que se coloca sob um prisma diferente quando transportado para o Brasil. Por que aqui o romance policial não se desenvolveu como em outros países, ou melhor, por que apenas com Rubem Fonseca, a partir dos recentes anos 60, o gênero parece ter verdadeiramente encontrado um autor que lhe desse forma definitiva, além de conquistar mais leitores?

A resposta precisa levar em consideração vários aspectos. Um deles parece estar diretamente ligado à questão mais geral da aptidão para a leitura. Todo o processo de emergência e difusão de uma literatura popular, no século passado europeu, baseia-se no crescimento da alfabetização, e o romance policial, tal como o folhetim, é contemporâneo das transformações daquele público leitor.

⁴ Cf. MANDEL, Ernest. *As Delícias do Crime*, S. Paulo, Busca Vida, 1988.

Cria-se, pois, uma nítida diferença entre literatura erudita e literatura popular; no Brasil, onde o folhetim se desenvolve quase ao mesmo tempo, essa diferença não existe, basicamente por causa das dificuldades materiais para a comunicação em livro⁵, sendo que o folhetim recebia esse nome apenas devido ao meio que o veiculava, as folhas do jornal, e não devido à sua forma e estrutura específicas que, de alguma maneira, acompanhavam o ritmo já empresarial da imprensa européia. Além disso, aqui a aptidão para a leitura era um bem de elite e nunca tinha se formado uma massa leitora que pudesse justificar o desenvolvimento maciço de uma literatura popular desse tipo, ou melhor dizendo, de uma literatura de entretenimento, na qual se inclui o típico policial.

O lento processo de alfabetização da população brasileira fez com que o folhetim fosse absorvido pela elite como mais um elemento de cultura erudita de origem européia, nunca chegando a ser realmente popular. Dessa maneira, a narrativa policial (tal como o folhetim, onde no início se embutiu) não se disseminou porque não encontrou uma massa de leitores suficientemente letrada para constituir um público e, pela própria estruturação social do país, com uma certa consciência de classe que alimentasse o deleite com percalços e castigos infligidos aos poderosos pelos "bons bandidos". Apesar de a publicação do folhetim no Brasil ter ocorrido quase em concomitância com a Europa, tanto em traduções dos franceses mais conhecidos como com a publicação de romances brasileiros em forma seriada, nos poucos jornais da época, a moda do gênero parece ter sido rápida e, no início do século XX, eram poucos os que subsistiam, sendo que a forma livro já se impusera com força.⁶

⁵ Cf. LAJOLO, Marisa e ZILBERMANN, Regina. *A Leitura rarefeita*, S. Paulo, Brasiliense, 1991.

⁶ Cf. HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1985, pg. 140. Ver também CANDIDO, A. *Sob o signo do folhetim*, in *Formação da Literatura Brasileira*, S. Paulo, Martins Fontes, 1969; BAREI, Silvia & AMMANN, Beatriz. *Literatura e Indústria*

Um outro aspecto provavelmente se refere ao fato de que, sendo o crime, inspirador dos romances policiais, marcadamente um fato social com muito mais presença nos grandes centros urbanos em acelerada industrialização, desde o século XIX, é claro que o Brasil do mesmo período, de estrutura econômica agrária, pré-capitalista, com uma maioria de pequenas cidades em lento crescimento, não constituía o terreno apropriado para que medrassem histórias de arrear os cabelos sobre roubos e assassinatos, fossem reais ou fictícias.

Tínhamos malandros, pilantras, salafrários, larápios, pequenos meliantes, ladrões de galinha, amigos do alheio ou espertalhões, pícaros malfeitores que se recusavam, digamos, a um trabalho honesto numa comunidade honesta. Os atentados à propriedade eram de pouca monta e, para tais crimes, não havia necessidade de um herói policial e muito menos de um detetive. Não existiam aqui os nobres bandidos de outrora, à européia, e muito menos as condições para o surgimento dos cruéis vilões que hoje povoam o universo de Rubem Fonseca. Essa situação perdurou por muito tempo, avançando pelas primeiras décadas do século XX, quando então começam a despontar as primeiras narrativas que podem ser realmente consideradas policiais, como vimos. Em que pesem as memórias de um sargento de milícias, com seus picarescos deslizes contra os bons costumes, na verdade foi Machado de Assis quem refletiu magistralmente nossa tacaña modernidade urbana, onde os delitos da classe média já eram de outro tipo.

Mas existe ainda um terceiro aspecto. O avanço da industrialização no Brasil e o seu peculiar processo de modernização, incipiente porém visível desde os anos 20, incluindo o inchaço das cidades, com todos os problemas daí decorrentes, foi gradativamente alijando a maioria da população das suas benesses, sobretudo do acesso à cultura e à educação. Isso fez

com que se fosse criando, mais tarde, um tipo específico de público que, quando consegue ser alfabetizado e se inclui num processo de urbanização, praticamente queima a etapa letrada, passando de uma etapa folclórica de comunicação oral para "o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base para uma cultura de massa" ⁷.

Nesse contexto, as novelas televisivas (tais como as radionovelas, desde os anos 40), roubando grande parte de um virtual público de literatura, representam um papel importante de tentativa de quebra da monotonia da vida quotidiana e de liberação da ansiedade a que nos referimos, com suas "estruturas de consolação"⁸, nas quais se projetam os recônditos anseios de aventura e *glamour* dos telespectadores.⁹ Melhor dizendo, as radionovelas, seguidas do teleteatro e das telenovelas, impediram que se formasse um público popular letrado que sustentasse o romance policial, o qual agora já teria as condições estruturais concretas necessárias para o seu florescimento, tais como, genericamente falando, o aumento da criminalidade gerado pelas condições específicas do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, com todas as suas conhecidas perversões.¹⁰

⁷ CANDIDO, A. *Literatura e Subdesenvolvimento*, in *América Latina em sua Literatura*, S. Paulo, Perspectiva, 1979, p. 347.

⁸ Tomo o termo de empréstimo a BOSI, Ecléa. *Cultura de Massas e Cultura Popular*, Rio, Vozes, 1978.

⁹ "Nós estamos com uma pobreza de leitura espantosa neste país, e inclusive porque não criamos a tradição da leitura. Antes de criá-la, fomos invadidos por sucedâneos (...) em que algo de literatura aparece sob uma forma sucedânea, através de outros veículos. Na TV há literatura (...) No rádio há literatura. Então, essas formas que são mais acessíveis estão impedindo a criação daquilo que historicamente devia ter sido estabelecido antes: o hábito de leitura." Antônio Houaiss, *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*, Coleção Opinião, Rio, Ed. Inúbia, 1976, p.196.

¹⁰ Por outro lado, é interessante notar que se formou um bom público para a chamada narrativa trivial feminina romântica traduzida (Bárbara Cartland, Corin Tellado, etc, além de seu antecessor M.Delly), provavelmente devido à relativa simplicidade dos enredos, que não requeriam raciocínios muito elaborados como os necessários para acompanhar pistas e deslindar

Portanto, quando Rubem Fonseca começa a escrever, nos anos 60, primeiro seus contos e depois os seus chamados romances policiais, carregados de uma violência sem compaixão, já se vem instalando no Brasil, aquilo que viria a ser uma sólida indústria de bens culturais, produzindo inclusive literatura em ritmo empresarial. Isso faz com que o público do escritor aos poucos se amplie, como ocorreu também com outros autores, é verdade, mas sem ultrapassar os limites de uma classe média mais intelectualizada. O policial no Brasil, desse modo, deixa de ser o gênero popular das origens, passando a circular, muitas vezes como *cult*, nos circuitos mais letrados e de maior poder aquisitivo.¹¹ Para a população em geral, restam os **Plantão de Polícia** ou **Delegacia de Polícia**, seriados da TV¹² e, quando não, o noticiário policial dos próprios telejornais.

Pode-se dizer que **A Grande Arte**¹³ tem a estrutura básica de um policial clássico, no sentido bem amplo de que carrega no suspense e na ação, todavia temperando-os com uma altíssima dose de violência e brutalidade¹⁴ cuja descrição naturalista, poderíamos dizer, é típico

crimes complicados.

¹¹ Os romances de Fonseca (que são da década de 80) podem ser considerados, sob outro ponto de vista, como uma espécie de continuidade, mais sofisticada, do romance-reportagem dos anos 70, basicamente representado por José Louzeiro, que teve grande sucesso de público, tratando de forma ficcionalizada crimes famosos da época. Todavia, o embrião da violência narrativa (que com certeza inspirou Louzeiro) já se gestava nos seus contos, bem antes.

¹² Rede Globo, 1979 e 1989, respectivamente.

¹³ FONSECA, Rubem. **A Grande Arte**, Rio, Francisco Alves, 1983. Todas as citações referem-se a essa edição.

¹⁴ Alfredo Bosi qualifica de *brutalista* esse tipo de narrativa, em que inclui também Dalton Trevisan: "Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca, que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul (...)". *Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo*, in **O Conto Brasileiro Contemporâneo**, S. Paulo, Cultrix, 1985, p.18.

ingrediente gestado pela realidade brasileira contemporânea. A trama está centrada nas aventuras do advogado Mandrake, que cumpre as funções de um detetive, investigando o assassinato de duas massagistas, ajudado por seu sócio Wexler. A condição de advogado de Mandrake ajuda a dar verossimilhança ao seu vezo de detetive à Sherlock Holmes; letrado e culto, erudito até, não dispensa pequenas idiossincrasias: fuma charutos especiais, bebe vinho português, vive com uma gata siamesa e se divide entre três mulheres. Auxiliado por seu sócio e pelo policial Raul, suas investigações levam-no a incomodar a Aquiles, uma misteriosa Organização, multinacional e com ramificações em áreas que vão desde as finanças até exploração de motéis, passando pelo tráfico de cocaína.

Chave importante no deslinde da trama são alguns cadernos, encontrados por Mandrake, escritos por Thales de Lima Prado, que através deles se revela o grande vilão da história. A grande arte maléfica desse personagem é a da violência, expressa no manuseio das armas brancas. A ela se opõe outra grande arte, benéfica, a da inteligência e da razão impulsionadas pelo amor, usadas por Mandrake no desvendamento do crime.¹⁵ Mas há uma terceira grande arte: a da narrativa, que esconde e revela, que sugere e escamoteia, que desconstrói reconstruindo; a arte de narrar no romance o já narrado ou o não narrado nos cadernos: "Você inventou que decifrou os Cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser." (p.296), diz Raul a Mandrake, no final. Mandrake, o prestidigitador, pode manipular a verdade ou a ilusão, a ficção ou a realidade: no fluido limiar que a ambas separa enquanto une, a grande arte de narrar.

¹⁵ "Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia : tenho uma grande arte; eu firo duramente aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam". (*A Grande Arte*, p. 114)

A primeira coisa que chama a atenção no romance, em relação aos objetivos deste trabalho, é que aqui também existem outros textos. Mais uma vez, a estratégia do livro dentro do livro. Um deles é "*Retrato de Família*, de Basílio Peralta, publicado em 1949. O livro foi um fracasso de vendagem e de crítica (...) Um exemplar, pelo menos, ainda existia, em poder de Thales Lima Prado..." (p.172). Esse livro fictício, apenas mencionado, auxilia Mandrake no entendimento da história da família citada e no decifrar das anotações do próprio Lima Prado, encontradas ao lado do seu cadáver, com uma faca enterrada na axila, "como no suicídio de Ajax" (p.295). Na verdade, são essas anotações que se constroem como narrativa enquanto vão sendo desconstruídas na sua "balbúrdia" (p.173) e se "transformam" no texto de **A Grande Arte**:

"O livro e os cadernos chegaram às minhas mãos na mesma ocasião. Sem eles eu não conseguiria saber tanto sobre o banqueiro (...) Usei suas próprias palavras, muitas vezes, retiradas diretamente dos cadernos, procurando preservar os efeitos literários que ele buscava (...)" (pg.172)

A pluralidade de fontes, entre as quais se incluem também "a observação pessoal, direta" e "o testemunho de alguns dos envolvidos", além da "interpretação de episódios e comportamentos" (p.8) parece ser responsável pelo caráter de quebra-cabeças de **A Grande Arte**, que caracteriza todo bom texto policial, mas que Fonseca sabe manipular com rendimento diferente. A duplicidade dos pontos de vista, habilmente trabalhada, também auxilia esse jogo.

Assim, na primeira parte do livro, *Percor* ("de perfurar e cortar"), Mandrake faz um relato, em primeira pessoa, do conjunto dessas observações diretas, testemunho de envolvidos e interpretações citadas, além dos elementos relacionados à sua vida pessoal que, pouco a pouco, vai sendo engolfada pelo desenrolar dos fatos, devido à sua "velha mania" de "bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório" (p.29), como afirma Wexler. Na segunda parte,

Retrato de Família, Mandrake conta, em terceira pessoa, alternando-a com uma primeira pessoa extraída diretamente dos Cadernos de Thales, a história da família Lima Prado, as vicissitudes, medos, desejos, taras e pulsões que acompanharam a decadência de um tradicional clã paulistano, até contaminar um dos seus últimos representantes.

A linguagem na aparência simples dessa segunda parte, que evidentemente guarda similitudes básicas com a da primeira - tais como frases curtas e referenciais, diálogos rápidos e precisos buscando a comunicação veloz e tensa das situações, sintaxe direta que mimetiza a excitação e a premência da vida urbana, uso de expressões de gíria que recriam a fala dos marginais -, vem mesclada de palavras cultas e mesmo eruditas, às vezes pequenos preciosismos vocabulares a conferir um nostálgico verniz de passado à direta brutalidade do presente. Chega-se mesmo a utilizar palavras em grafia antiga, o que acentua o contraste: "rheumatismos, dyspepsia, lumbago, sciatica, paralysis, nevralgia e neurasthenia aguda" (p. 166). A isso tudo acrescentam-se comentários de natureza ideológica ou filosófica, inúmeras recorrências intertextuais e metalinguísticas, além de referências históricas e culturais.¹⁶

A interação dessas duas partes, vazada na sua peculiar linguagem, compõe uma totalidade bastante original, tanto no que se refere aos tipos de narrativa anteriormente aqui analisados (basicamente centrados no enclausuramento do eu e na recusa de qualquer referente exterior, como vimos), quanto na caracterização do próprio gênero policial.

A narrativa policial clássica (a forma inglesa) repousa sobre tramas convencionais, em que o cerne da ação é um assassinato. Geralmente o assassino é um único indivíduo que, além de ser descoberto pelo detetive, deve ser descoberto pelo leitor. A força propulsora da trama e

¹⁶ "Que ninguém se iluda: a linguagem de Rubem Fonseca é altamente sofisticada." Zuenir Ventura, *IstoÉ*, 7/12/83. Este comentário reforça a impressão, desde a primeira leitura do livro, de que não se trata apenas de um *best-seller*.

do interesse do leitor é o confronto entre a argúcia analítica do detetive e a astúcia do criminoso; o assassino tudo faz para encobrir seus rastros e o suspense se mantém até que se apresente a prova da culpa. As tramas são abstratas e racionais, sendo que se pode afirmar ser esse o auge da racionalidade burguesa - com sua maquinaria, sua ciência neutra e objetiva e a reificação das relações humanas -, refletida na literatura. Assim, imperam a lógica e o cálculo; o crime e sua descoberta tornam-se frios e impessoais, quase que desligados dos seres humanos reais, de seus conflitos e paixões.¹⁷

A estrutura de *A Grande Arte* subverte essa racionalidade, pois trabalha essencialmente com as ambiguidades trágicas das motivações humanas e do próprio destino, não hesitando sequer em recorrer à força do mito. O destino de Lima Prado, escamoteado nas tortuosas histórias da família para explicar seu nascimento, além de estar presente na série de nomes próprios que o cerca (como Ajax, Aquiles, Hermes, Cila, Messina) espreita-o até nos seus sonhos:

"Agora, adulto, a velha aparecia sempre no seu sonho. Era Athena e o fizera enlouquecer, colocando uma espada na sua mão (...) Ele sabia o que fazer (...) jogava seu corpo contra a espada. A espada dobrava-se como que evitando sua tarefa e a madrugada surgia quando ele conseguia se matar fazendo a lâmina penetrar na sua axila" (p.161).

O que interessa aqui não são exatamente as coisas, mas as pessoas; não é a violência enquanto tal; não é nem mesmo o mistério cru do ato criminoso ou o enigma da morte, mas seus móveis subjetivos e insondáveis, no máximo apenas cogitáveis, que entretanto se contrapõem à qualquer lógica.

¹⁷ Cf. MANDEL, E. op.cit., p.51

"Lima Prado sentia um enorme tédio. Sentia também *algo que não conseguia definir*¹⁸, que estava ligado ao fato de ser filho incestuoso da mulher que uivava no porão da rua São Clemente, quando ele era criança" (p.247).

A exploração desses meandros subjetivos, tanto os de Lima Prado quanto os seus próprios, pela forma visceral com que se dedica a vingar o estupro contra Ada, uma de suas mulheres (pgs. 74-76), Mandrake a vai realizando à medida que decifra os Cadernos e transforma toda a trama num relato em que as certezas categóricas desaparecem.

"Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir - não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma, eu estava muito próximo da verdade" (p.291).

O romance de Fonseca, dessa forma, parece estar mais próximo do policial de forma americana, que basicamente se estrutura ao redor da questão "por que matou?". Já foi muitas vezes acentuada a semelhança entre os chamados policiais de Fonseca (não importa se romance ou conto) e os de Dashiell Hammet ou Raymond Chandler, os quais, escrevendo nos Estados Unidos dos anos 30, já representavam um salto na evolução do gênero. Isso porque, como afirma Mandel¹⁹, "a evolução do romance policial reflete a própria história do crime" e, a partir desse período, o crime ali atingiu uma espécie de maioridade, pervadindo quase todas as atividades econômicas e se constituindo em organizações.

Os "sindicatos do crime", envolvendo altíssimos interesses financeiros, acabaram com a narrativa policial dentro de uma sala de visitas, onde o "jogo", uma espécie de morno e mórbido deleite, era desmascarar o assassino, para o que o arguto e refinado detetive era o mais

¹⁸ O grifo é meu.

¹⁹ op.cit.,p.59.

qualificado. Têm-se agora, portanto, a polícia também fazendo parte da cena e o detetive particular americano, sujeito ao mesmo tempo duro, cínico e sentimental, rompendo com a delicadeza do policial inglês, sai a campo qual um moderno Dom Quixote, a lutar contra a corrupção social e a força das organizações. Não importa mais apenas quem matou; é necessário também descobrir as razões do crime, que também não são mais individuais, incluindo uma rede intrincada de motivações.

Assim, é importante destacar que Mandrake, tal como fizeram Sam Spade ou Philip Marlowe, nos anos 30 americanos, corresponde à maioria organizada do crime brasileiro, com todas as suas ramificações. É por isso, então, que só agora pôde surgir, no Brasil, uma narrativa que, embora ultrapassando-as, traduzisse essas injunções.

Contudo, diferentemente de seus inspiradores, Fonseca é muito mais sofisticado no tratamento das motivações para o crime, a ponto de se poder questionar (conforme insinuou-se até aqui) se o rótulo "policial" é realmente adequado para suas narrativas. No caso de **A Grande Arte**, se considerarmos o intrincado trabalho de montagem dos textos, o seu próprio e o de Lima Prado, além do final, que deixa em aberto uma solução definitiva, poder-se-ia dizer que o livro, em última instância, não seria um policial, na medida em que a lógica e a razão, estruturantes básicos do gênero, são desmistificadas e postas em cheque. Como afirma Mandrake:

"Para Raul, a lógica era uma ciência cuja finalidade seria determinar os princípios de que dependem todos os raciocínios e que podem ser aplicados para testar a validade de toda conclusão extraída de premissas. Uma armadilha."(p.27)

A armadilha racional de Raul elimina qualquer *interpretação* possível que Mandrake dê aos Cadernos. Em suma, nega qualquer possibilidade de *ficção*, qualquer desvio em relação à mera veracidade dos fatos. Mas, para Mandrake, "o comportamento humano não é lógico e o

crime é humano. Logo." (id.)..., se o crime não é lógico, ele pode interpretar o comportamento que o motivou, reconstruindo-o com seu relato, marcando assim o caráter de representação do texto criado. Sem compromisso firmado com a verdade factual ou com a lógica burguesa ("uma armadilha"), **A Grande Arte** ultrapassa os limites do gênero policial. Não obstante, segundo Mandel,²⁰ é importante assinalar que existe uma dualidade na lógica burguesa: combinação de racional e irracional, ela produz uma crescente tendência à irracionalidade total. Por isso, o gênero policial, mesmo colocando a inteligência analítica como motor da trama, geralmente recorre a paixões cegas, à loucura e até à magia para explicar o porquê do crime.

Dessa forma, em Fonseca, é mesmo a elaborada construção textual que desfaz o pacto com essa dualidade; as razões de quem matou (paixões, destino, *animus necandi*) são a fonte de maior interesse narrativo, mas não podem ser provadas categoricamente pois, na verdade, há dois narradores: Mandrake e Lima Prado, sendo que só conhecemos as razões do segundo através do primeiro e, assim mesmo, questionadas por Raul.

Também existem as razões referentes à organização da qual Lima Prado é presidente, a Aquiles, a que chamaríamos de razões "econômicas", mas o que realmente importa, sob a ótica em questão, são as motivações pessoais, profundas e inapreensíveis, às vezes mesmo insondáveis, como vimos.

"Não adiantava imaginar porque fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular porque determinadas coisas dão prazer" (p.7).

A associação de prazer e morte é clara. No contexto mais geral da narrativa, não se trata apenas de assassinar pessoas que se atravessam no caminho da organização, mas, de certa forma, trata-se de, matando-as, sobretudo de humilhá-las e/ou brutalizá-las, atendendo a impulsos

²⁰ op.cit., p.75.

reprimidos no inconsciente. A própria arma branca é um indício claro. Ao contrário da arma de fogo, que garante um serviço rápido e limpo ("Compre um revólver e atira no terceiro botão da camisa", p.79), as facas e seu manejo permitem requintes de sadismo que parecem atender, por parte dos personagens que a utilizam, como Rafael e o próprio Lima Prado - talvez com exceção de Hermes, um teórico perfeccionista -, a um gosto inegável por violência e sangue, sem contar a óbvia simbologia fálica. Percor: "perfurar e cortar" (p.81). E como explica Mandrake:

"Êxtase estupefaciente é o momento em que o sádico atinge o zênite da afetividade (...) O sadismo é uma perversão micropolítica." (p.24)

O personagem Lima Prado, movido por essa pulsão de prazer e morte que dirige todos os seus passos, é fascinante e sua construção, problematizada pelos Cadernos, escapa completamente do esquema típico do bandido ou vilão das narrativas policiais. Culto, sofisticado, inteligente e astuto, assassino frio e contumaz, como filho incestuoso de dois irmãos marcados pela loucura, provavelmente carrega o mesmo estigma, o que parece explicar porque, depois de estrangulá-las, desenha um *P* (puta, Prado, Percor?) com a faca no rosto das mulheres com quem se relaciona sexualmente, na maioria das vezes sem completar as relações; a faca o faz por ele:

"Ele conhecia todas as técnicas do utensílio (...) mas usava-o para escrever a letra *P*, apenas isso, no rosto de algumas mulheres". (p.7)

A aparência refinada e segura, além do físico privilegiado, escondem uma angústia latente e uma fraqueza que se expressa no toque insólito e ridículo da incapacidade de aprender a nadar (ps.207-208). Personalidade fragmentada, Lima Prado procura sua integridade nos Cadernos que escreve e que, de propósito, parece ter deixado visíveis, ao seu lado, num gesto de desistência, quando se suicida (se aceitamos a versão de Mandrake).

Já Mandrake parece corresponder mais aos heróis do gênero policial. Seu próprio nome remete à cultura de massa, através do mágico da história em quadrinhos que responde à violência com ilusionismo. Mistura cinismo e cepticismo, além de um travo de amargura, com uma espécie de toque romântico, que não se aplica à sua visão do mundo ou das mulheres ("ninguém esperava que me tornasse um tão ávido fornicador, p.57), ao contrário, mas à crença obstinada de que pode entrar em confronto com uma organização, a qual vai se mostrando mais e mais poderosa, à medida que ele descobre suas ramificações. Ele parece um homem completo e extraordinário, desde sua virilidade incontestável e irreprimível até sua instintiva honradez, passando por uma incomum inteligência e erudição. Moderno *chevalier sans peur et sans reproche*, Mandrake aglutina características de um refinado Hercule Poirot e do detetive particular duro e obstinado, que persegue bandidos pelas ruas.

O embate entre esse herói destemido e o vilão capcioso, entre o mocinho audaz e o bandido cruel, o verdadeiro duelo, digamos, vai todavia ocorrer no plano textual. As andanças de Mandrake pela cidade e fora dela, suas viagens, perto como Pouso Alto, em busca de Ada, ou longe como a Bolívia, atrás de Camilo Fuentes, são tentativas, tateios, a concretização no espaço dos meandros do intelecto na busca da verdade; são uma espécie de postergação, de anticlímax da descoberta, que só se dá de fato quando o texto dos Cadernos é finalmente decifrado. A "letrinha" quase ininteligível de Lima Prado - no entanto tão clara no *P* no rosto das vítimas - parece ser um último recurso contra a sanha vingativa e a inteligência suspicaz de Mandrake. O duelo de facas que se arma durante todo o tempo vai se transformando, entre os

dois personagens principais, contendores em pé de igualdade, num duelo de outro tipo, sacralizado pelo mágico poder da palavra escrita.²¹

Paradoxalmente, quase todos os personagens, ávidos, procuram por um videocassete, que conteria informações vitais para a Organização e ajudaria o desvendamento do crime. É a procura desse artefato da mais moderna técnica de comunicação que praticamente mantém o ritmo nervoso da narrativa, como se todos estivessem em busca de um antigo tesouro perdido. Mas quando a fita é finalmente encontrada, depois de uma das mais violentas sequências do livro ("Morreu muita gente para ver, ou não ver, isto aqui." (p.279), nada revela ou, se revela, não o faz para o leitor. Desmantela-se o virtual poder das imagens; permanece o poder efetivo das palavras; o videocassete desaparece como explicação e como prova; ficam os Cadernos e o livro *Retrato de Família*. Provavelmente um libelo de Fonseca em favor da perenidade da palavra, do texto escrito, nestes tempos de imagens evanescentes. Fazendo da fita um poderoso gancho narrativo, mas transformando-a em blefe no final, pois lhe escamoteia a função decisiva, ele incorpora com sagacidade e ironia o horizonte técnico contemporâneo.²²

O advogado Mandrake, detetive por uma espécie de compulsão, também aparece (assim como seu amigo policial Raul) em *O caso de F.A.*²³, e aí surge nem tanto como aquele

²¹ Há um outro personagem, secundário, é verdade, mas que parece ser um repositório da importância da palavra. Trata-se de Zakkai, o Nariz de Ferro, que compensa com a hábil manipulação da linguagem o grotesco de sua figura, inclusive criando histórias fantásticas como a da *vagina dentata*: "Eu disse, meu Deus, acho que disse meu Deus, gosto de trazer para o mundo real pessoas inventadas, seres do mundo da fantasia...(p.211)".

²² Como em *Bufo e Spallanzani* (Rio, Francisco Alves, 1985), em que esse horizonte técnico incorpora-se, digamos, na figura de uma mulher: Minolta, a quem o personagem Canabrava sempre se confessa, tem como nome uma marca de instrumentos óticos e máquinas fotográficas.

²³ in *Lúcia Mc Cartney*, Rio, Codecri, 1978.

personagem que tem traços do detetive à inglesa, aquele que detecta, que deduz, sem sair de casa, mas como o detetive à americana, que percorre as ruas no encalço das pistas:

"Quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está enganado, advogado trabalha com os pés". (p.83)

Andarilho, Mandrake percorre incansavelmente as ruas do Rio, demonstrando um meticuloso conhecimento da cidade, desde a Zona Sul, com suas mansões e apartamentos de luxo, até o seu centro nervoso, seu coração pulsante de matéria humana: bares de esquina, restaurantes de praças, repartições públicas, becos, ruelas. Nos passos de Mandrake, Fonseca vai revelando, sem nenhuma compaixão, escondida pela arquitetura antiga e mal conservada, pelas paredes sujas e esburacadas, uma paisagem humana grotesca e obscena em sua miséria:

"O lixo eram restos de comida, em dois latões grandes como barris de petróleo, de onde exalava um odor nauseabundo.(...) Vários miseráveis estavam esperando. Os homens empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galeto, as sobras de bife e outras carnes semidevoradas (...) Aquela hora, nos fundos de outros restaurantes da cidade, outras matilhas de destituídos colhiam os restos dos repastos servidos aos que podem pagar." (p.23)

Cada detalhe importa para compor a fotografia. Assim, a organização do espaço obedece, como requer o gênero, ao modelo da representação realista, em que a minúcia é acentuada para compor o conjunto, cuja verossimilhança não pode ser questionada, sob pena de comprometer inclusive a solução do mistério.

O nascimento da narrativa policial, sabe-se, é contemporâneo do surgimento da fotografia e pode-se mesmo dizer que esta colocou para aquela um novo desafio: se agora, na realidade, registros de criminosos e pistas podiam ser concretamente tirados e guardados, cabia à ficção

tratá-los da mesma maneira, dando à cada palavra a exatidão de uma tomada fotográfica, de precisão inquestionável. Em termos narrativos, isso é mais evidente nos retratos humanos e na caracterização do espaço, que pode e deve assim ser explorado em todos os ângulos, com o maior verismo possível .

Tem-se, pois, em *A Grande Arte*, um como que meticuloso trabalho fotográfico, mas já da moderna câmera em movimento, que Mandrake, em primeira pessoa, manipula no interior de sua rica matéria, desde as festas decadentes da burguesia carioca, cheias de sexo, dinheiro e drogas - eis aí o toque de *best seller* - até as ruas da cidade, onde se detém nos amontoados humanos, de repente quebrando o ritmo num *close* perfeito, num fragmento rápido e contundente, ao qual às vezes acrescenta uma legenda:

"Gilberto comia bife de panela com arroz. Enchia a boca com grandes garfadas e mastigava com os dentes da frente. Os molares se perdem primeiro". (p.21).

No *take* fotográfico, o recorte de um fragmento de realidade, fixado dentro de determinados limites, "atua como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende o campo abrangido pela câmera"²⁴ e a acumulação desses *takes*, como no cinema, faz com que o romance consiga captar uma realidade larga e multivária.

"Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão", queria o Cinema Novo. Mandrake anda pelas ruas e, enquanto examina hipóteses a respeito dos crimes que quer solucionar, capta aqui e acolá imagens e cenas que vão revelando o lado soturno da cidade, pelo qual nutre velada simpatia. Nesse sentido, o texto de Fonseca é altamente cinematográfico, resultado de uma

²⁴ Cf. CORTAZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*, in Valise de Cronópio, S. Paulo, Perspectiva, 1974, p.151.

montagem de muitos *takes* críticos da realidade brasileira, urdidos na trama do crime e na trama do texto.²⁵ Nada dos "efeitos cinematográficos especiais", como os usados por Sérgio Sant'Anna, em que se interpõe um outro nível narrativo (o do filme) entre a representação verbal e a realidade, fazendo com que o texto funcione como uma lúdica realidade de segundo grau; aqui o texto capta, recorta e imita imagens significativas que projetam a sensibilidade do leitor para além do argumento visual.

Existe, então, uma equivalência de técnicas, baseada no princípio da montagem, que na maior parte das vezes combina discurso direto e monólogo interior, em intervalos extremamente breves, que espacializam o tempo, subvertendo a cronologia.

"Saí da casa da cafetina Miriam e juntos caminhamos até o botequim do Sabóia (...) "Disseram-me que em cima da minha casa vai passar um viaduto. É verdade?" perguntou Sabóia. (...) Lembrei-me da primeira vez em que fora àquela rua. Parecera-me uma alegre feira, cheia de homens, (...)parados na frente das casas olhando as mulheres. Uma mulher de cabelos vermelhos, em pé numa porta, perguntara, "fazendo gazeta, menino ?", uma mulher jovem de seios grandes e braços grossos (...) "Eu sabia que ia acabar assim". Sabóia colocou outra garrafa na mesa. (p.9)

Perseguindo criminosos pelas ruas ao invés de simplesmente examinar pistas, passeando o olhar desencantado pela paisagem urbana, empreendendo uma alucinada viagem para a Bolívia,

²⁵ A propósito, essa idéia do andarilho que conhece muito bem o lado soturno da cidade é retomada magistralmente, com um toque baudelaireano, no conto *A Arte de andar nas Ruas do Rio de Janeiro*, in *Romance Negro*, S. Paulo, Cia das Letras, 1992.

no Trem da Morte (moda entre a classe média dos anos 70)²⁶, atrás do índio Camilo Fuentes, deslocando-se de um lugar para outro na pista de uma trama arditamente construída, enfim, movimentando-se cada vez mais rápido a cada sequência, Mandrake, como todo calejado detetive particular dos *roman noir*, nos anos 30 americanos, tem incorporada à forma do seu relato o horizonte técnico do cinema e, nesse sentido, segue a lição dos grandes autores modernos.²⁷

A Grande Arte teria ainda uma série de elementos a ser explorada, dada a grande riqueza de temas e situações que sua trama comporta, mas os objetivos deste trabalho pedem um recorte preciso. E por isso mesmo é necessário aprofundar um pouco a questão do sexo e da violência, *leit motiv* fonsequiano, intimamente enlaçados - elementos tão passíveis de uma hiperexposição visual - que a crítica tem destacado como sendo a marca pessoal do escritor. Nesse sentido, quase todos os personagens masculinos são representativos, mas com nuances diferentes, embora todos eles, em maior ou menor grau, utilizem a faca como um substitutivo ou prolongamento do falo, com todas as suas conotações de poder.

Lima Prado, por exemplo, parece assumir conscientemente a substituição do sexo pela violência, cultivando-a até o refinamento, esmerando-se em obter prazer através da dor e da morte das parceiras, tal "um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina" (p.7), como mais tarde se descobre pela história de sua família, cujas bases

²⁶ Não é à toa que Sérgio Sant'Anna, em *A senhorita Simpson*, como vimos, repete como pastiche a mesma viagem, para encontrar "aquele índio". Admirador confesso de R. Fonseca, escreveu *A Propósito de Lúcia Mc Cartney*, in *Minas Gerais*, Belo Horizonte, Supl. Lit. 177, 17/1/70.

²⁷ A incorporação do horizonte técnico da sociedade de consumo, inclusive enquanto matéria narrável, é traço importante na obra de R. Fonseca. No conto *Pierrô da Caverna* (*O Cobrador*, S. Paulo, Cia das Letras, 1991), há uma narração diretamente dirigida a um gravador e não "escrita no papel": "Carrego um gravador a tiracolo. Apenas quero falar, e o que eu disser não será passado jamais para o papel, e assim não tenho necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria" (p.33).

apodrecidas no final destroem o edifício de aparências que erigira para sua vida. A faca completa a relação que ele rejeita, na letra grafada no rosto das mulheres: "P, que no alfabeto dos antigos semitas significava boca" (id.). Talvez uma relação com o órgão genital feminino, mais adiante atualizada pela história da "vagina dentata" (p.213), contada por Zakkai... Seja como for, Lima Prado cultiva o binômio sexo/violência, a ponto de deixar, sumo índice de sofisticação, "sua caligrafia" (p.8) no rosto das vítimas, como a confirmar também a linguagem como expressão da violência inerente ao homem.

No extremo oposto está Camilo Fuentes, para quem a relação entre sexualidade e necessidade de matar, embora justificada por uma racionalização com base na vingança e no ódio que diz sentir por brasileiros, faz com que ele aja como uma espécie de força da natureza, sem qualquer elaboração, dando vazão a um impulso cego e primitivo. O ato sexual para ele é uma claríssima manifestação de poder, do qual tira prazer pela intensidade da dor e do jugo inflingido: "começou a possuí-la (...) espancando-a e fazendo-a gemer e pedir mais" (p.101). Por isso Camilo Fuentes não se dá tão bem com facas, como os demais, instrumento talvez demasiado leve e refinado para ele; é o machete que dá a medida da sua força e do seu sexo em estado bruto.

Já Mandrake, manipulador da narrativa, usa a faca como recurso simbólico, só realizando seu ímpeto violento na imaginação, lendo uma infinidade de livros sobre o seu manejo, pensando vingar-se do estupro de Ada cometido com o cabo de uma delas (aqui a relação faca/falo é literal): "Metido num mundo de artérias cortadas e órgãos perfurados, pensando em tornar-me um herói sinistro e vingativo..."(p.89). Assim, na verdade, é a linguagem da narrativa, não por acaso em primeira pessoa, que funciona como instrumento de poder, sexo e violência, perfurando e cortando com a lâmina de sua própria e peculiar ferocidade. E é ela que,

dialeticamente, ao mesmo tempo que aproxima, consegue distanciar a narrativa da espetacularização que a mídia confere à violência, no cotidiano de suas imagens.

Uma linguagem como essa estimulou muitas expressões como "retrato da realidade", "panorama da tragédia urbana", "reflexo da deterioração da sociedade contemporânea" que, se não são apenas clichês da crítica, dado o seu conteúdo de verdade, também não dão conta da especificidade de uma ficção que, inclusive pela citada ênfase no sexo e na violência, Antônio Cândido denominou "realismo feroz"²⁸ e que corresponde à era da violência urbana, da criminalidade ascendente, da marginalidade econômica e social, da ideologia do consumo criando necessidades que poucos poderão satisfazer.

A esse respeito, o conto *O Cobrador*²⁹ é exemplar: um homem "cobra" a dívida social irresgatável através de uma série interminável de crimes terríveis:

"Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo !"
(p.14).

O choque que essa linguagem aplica e o impacto que causa está longe dos comportados curto-circuitos formais das narrativas centradas nas angústias do eu "emparedado", que olha a cidade fervendo por trás das janelas de seus automóveis ou apartamentos.

A primeira pessoa usada em *A Grande Arte* é de outro tipo: ela não filtra o real com a lente especial de uma subjetividade esgarçada; também não se esconde, como faria a terceira

²⁸ *A Nova Narrativa*, in *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*, S. Paulo, Atica, 1987, p.212. Pode-se também incluir nessa denominação o livro *Zero*, de Ignácio L. Brandão, que explora o tema da violência urbana numa forma radicalmente nova.

²⁹ In *O Cobrador*, S. Paulo, Cia das Letras, 1991.

pessoa, preservando o narrador de um contato mais íntimo com aquilo que narra; ao contrário, o uso da primeira pessoa aqui diminui a distância estética, elimina qualquer ruptura entre o narrador e a matéria narrada, numa espécie de mergulho do qual se volta sem ar. A atmosfera pesada produz descargas elétricas, choques que, embora correndo o risco de criar um novo tipo de exotismo, para deleite da classe média³⁰ ("Quer dizer que o crime compensa, seu cínico?", p.295), acabam com a tranquilidade contemplativa do leitor diante daquilo que lê.

Já dissemos que o livro não aceita simplesmente o rótulo de romance policial; ao contrário, subverte-o, pois, na medida em que, como elaborada construção textual, como trabalho linguístico específico que passa a uma distância razoável dos clichês do gênero, aponta para a complexidade da natureza e das motivações humanas, inclusive colocando-as como resultado de um contexto econômico e social particular, o do Brasil contemporâneo, ele abandona o caráter de literatura reconfortante e socialmente integrante típico do gênero, onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e a legalidade e os valores burgueses triunfam.

Perde assim qualquer função compensatória que pudesse ter, qualquer maneira de suprir apenas necessidades de distração e lazer, base da literatura comercial, de satisfazer o gosto pela emoção e pela aventura no tédio da vida atual e de talvez espicaçar a sexualidade adormecida na violência do sexo fictício.

A Grande Arte, mesmo se valendo dos esquemas de distribuição e divulgação da indústria do livro, mesmo atingindo um grande número de leitores e embora usando hoje uma

³⁰ "...estão criando um novo exotismo de tipo especial(...) eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco." Cf. CANDIDO, A. *A Nova Narrativa*, op. cit., p.213.

fórmula *básica* comum à literatura comercial, consegue superá-la e, apostando na ambiguidade final, permanece fiel à sua herança realista, tentando dizer como "são" as coisas, todavia renunciando a um realismo que, "na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar".³¹

³¹ Cf. ADORNO, T. *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*, in *Os Pensadores*, S. Paulo, Abril, 1980, p.270.

2.

"Num mundo estapafúrdio - definitivamente fora
de foco - cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo
a um ponto de vista..."

(R.Nassar, *Um Copo de Cólera*)

Um dos pontos intrigantes, dentre os muitos que acompanham os relançamentos de *Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar, reside no fato de que a crítica dos jornais e revistas parecem não ter chegado a um acordo com relação ao gênero desse texto, que passou quase despercebido por ela e pelo público em geral, quando da sua primeira publicação, em 1978. Não obstante, a crítica acadêmica logo lhe reconheceu extraordinário valor e, muito embora o livro não tenha aparecido com destaque em listas de mais vendidos, circulou preferencialmente nas mesas de cabeceira de leitores selecionados, assim como *Lavoura Arcaica*, do mesmo autor, de 1975.

Publicados numa década marcada por situação política específica, culturalmente materializada na censura, ambos causaram uma certa perplexidade - seguida de discreta euforia, por parte dessa mesma crítica - por romperem com a predominância da narrativa de cunho político, claro ou implícito, do período, embora eles mesmos apontando para a possibilidade desse tipo de leitura, pela densa abrangência de seu simbolismo.³²

³² "...é importante para a gênese da obra ter-se em vista que ela foi escrita em 1970, em pleno período Médici." *Istoé*, 10/4/1985.

Bem a propósito, a contracapa da edição aqui utilizada pergunta: "O que é um copo de cólera? É uma guerra entre sexos? É um discurso do marginalizado? É uma descrição de Narciso? É uma reflexão sobre o poder? É um confronto entre a força do corpo e o postigo das ideologias? É uma reflexão sobre as relações entre razão e emoção? É uma história de amor?" E responde: "Pode ser tudo e até mais, *mas é sobretudo linguagem*."³³

Seja como for, parecia enfim surgir nas letras brasileiras contemporâneas um escritor com perfeito domínio da língua e da linguagem literária, capaz de criar, num estilo muito particular, livros inteligentes que, a seu modo, também prestavam contas à realidade brasileira.

Se *Lavoura Arcaica* recebeu sem problemas o rótulo de romance, o mesmo não ocorreu com *Um copo de cólera*. Chamado de *novela*, *narrativa sintética*, *romance*, *pequeno romance*, o texto curto, de apenas oitenta e uma páginas, envolve muito mais questões que a de seu enquadramento enquanto gênero, a qual, contudo, é delas um índice significativo. Talvez tenha sido essa indefinição genérica a permitir que o livro tenha sido relançado em 1984, pela Brasiliense, na coleção *Cantadas Literárias*³⁴. Tal coleção apresentava-se como leitura fácil, *cantada*, tentativa de sedução de um público jovem, mais afeito a imagens que a letras, e a quem um texto de tal complexidade pouco poderia atrair; o fato de serem aí publicados já era um indício de que o autor e seus dois livros ingressavam pouco a pouco no circuito ágil do mercado editorial consolidado, o que se confirmou com o relançamento de ambos pela Companhia das Letras, em 1989 (*Lavoura Arcaica*) e 1992 (*Um copo de cólera*).

Se isso fez com que se ampliasse o número de seus leitores não importa tanto quanto perceber que, nesse caso, foi a crítica acadêmica quem, valorando as obras, conferiu-lhes uma

³³ O grifo é meu.

³⁴ Todas as citações subsequentes referem-se a essa edição.

aura de unicidade e subjetividade intransferível, a qual, talvez à revelia de sua origem, transformou-se em chamariz, em estrutura de apelo no interior dos vorazes mecanismos do mercado. Ou seja, as obras percorreram caminho diverso daquele que vimos trilhando; normalmente promovidas pelas resenhas ligeiras de jornais e revistas, sustentadas por vendas massivas para os padrões brasileiros, as narrativas contemporâneas, com exceções, têm se mostrado apenas produtos embrulhados em papéis vistosos que, quando rasgados, pouco apresentam de novo.

Já os livros de Nassar, chegando discretos ao público, sem muito alarde, *por causa da* valoração crítica acadêmica, que se pauta menos por critérios de quantidade, passam a funcionar também como produto muito bem embalado - o que, se por um lado é índice de poder e saúde do mercado brasileiro, por outro demonstra que este, vez por outra, também precisa da aura alheia, que tem sido de outro tipo. E assim, rompida a embalagem, os textos em questão revelam um produto peculiar, problemático e instigante, que nada tem de banal ou estereotipado.

Há meio século, Walter Benjamin já afirmava ser muito vasto o horizonte a partir do qual se impunha repensar a idéia das formas ou gêneros literários, com vistas a alcançar as "formas de expressão adequadas às energias literárias do (nosso) tempo".³⁵ Observada por esse prisma, a indefinição genérica de *Um copo de cólera* confere-lhe um toque de indiscutível atualidade naquilo que se refere justamente à reformulação pela qual vêm passando os gêneros literários, agudizada hoje pela acelerada transformação do horizonte técnico, num nível que Benjamin jamais ousaria pensar.

³⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor*, in *Obras Escolhidas I*, S. Paulo, Brasiliense, 1986, p. 123.

Claramente centrada num estilo que reflete uma percepção imediata e veloz da realidade, entremeando movimento, fala e pensamento dos personagens em cortes abruptos, o texto também poderia ser chamado de *conto* e provavelmente só não o foi porque sua extensão ultrapassa um pouco a média usual para narrativas desse tipo. Tem unidade de ação, poucos personagens, densidade, intensidade, tensão e brevidade, tudo o que se costumou achar adequado para os contos em geral.

Mas se o rótulo aqui só tem importância pelo que *não* consegue definir, o mesmo não acontece com o texto em si. Narrativa hemorrágica, rompe de repente uma barragem minada que, entretanto, depois ainda fica em pé. As palavras irrompem, ferinas, em cáustica enxurrada, respingando fel, instaurando o caos na clara ordem das coisas banais. As frases escorrem, rápidas e líquidas, como o conteúdo de um copo emborcado, só vírgulas como goles abruptos, um copo de cólera que se despeja ou engole e depois descansa vazio...

Trata-se de um momento na vida de um homem, um dono de chácara, sua mulher e o casal de empregados, momento esse que se instaura de repente, em meio à suave quietude da manhã fria que sucede uma noite de amor entretanto carregada de indícios. A ordem aparente súbito se rompe com um fato corriqueiro: o homem enxerga um buraco feito por formigas na verde uniformidade de uma cerca-viva.

"...e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca viva, ai de mim..."(p.28)

Esse é o fato banal a desencadear a crise, um violento acesso de cólera, que cresce a partir daí, como círculos concêntricos na água parada, cuja irradiação atinge primeiro a empregada, depois seu marido, mas toca principalmente a mulher, desdobrando-se então numa

espécie de duelo verbal em que as palavras ferem tanto quanto a movimentação dos corpos e o dardejar dos olhares. Contudo, esgotado o copo, a cólera se aplaca e restaura-se a ordem (qual ?), tanto que o último capítulo tem o mesmo nome do primeiro, *A Chegada*, mudando porém o foco narrativo que, da primeira pessoa do homem passa agora a primeira pessoa da mulher. Fecha-se o ciclo, restaura-se o equilíbrio rompido e, na aparência, tudo volta a ficar como fora.

O espaço de tempo ocupado entre as duas chegadas é prenhe de determinações que se estruturam com base numa relação triangular, na qual o vértice é a figura masculina, o macho e patrão. Num dos lados da base, a mulher, no outro, os caseiros. Se é verdade que esse triângulo enforma claramente a questão do poder e da ordem, estabelecidos de cima para baixo, do mais forte para o mais fraco, todavia não o faz de modo linear, pelo menos não no que se refere à relação homem/mulher, que se lerá melhor se feita pelo avesso. Dizendo de outra forma, o colérico transbordamento do macho pode ser entendido como o seu contrário, não como furibundo exercício de dominação, mas como exorcismo da dependência, frustração e incompletude em relação à mulher, que só em presença dela se aplacam. Consciente do perigo que ela, enquanto necessidade física e psicológica, representa, o macho corcoveia e sacode os arreios, ("mas - atrelado à cólera - eu cavalo só precisava naquele instante de um tiro de partida" ... p.34) numa vã tentativa de se libertar, ao mesmo tempo que escoiceia os empregados, contudo já acostumados à submissão.³⁶

³⁶ Encontra-se esse mesmo tema, estruturado dessa maneira, em *Lavoura Arcaica*, pungente narrativa de um incesto entre irmãos, André e Ana, em que a figura do pai representa a autoridade exercida sobre os filhos, mas solapada pela força da feminilidade das mulheres da casa, principalmente a mãe: "Se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição". In *Lavoura Arcaica*, S. Paulo, Cia das Letras, 1989, p.136.

Temos neste livro de novo o discurso em primeira pessoa, como na grande maioria das narrativas contemporâneas. De novo o *eu*, minimizado e perplexo, que na escrita busca recompor a integridade perdida, que na escrita disfarça o medo e a frustração quase à flor da pele, tanto que basta um fato da magnitude de uma formiga para romper o equilíbrio a duras penas mantido. O buraco no ligustro da cerca-viva é o buraco através do qual se pode olhar para além do jardim e da casa quieta, o buraco que representa o desequilíbrio e a desordem, as paixões deixadas à solta,³⁷ a torrente desatada, pois a normalidade da calma quietude é como que o disfarce de um reservatório interior subterrâneo e turvo: "... as cortadeiras trabalham em geral no escuro da noite" (p.35).

Desde o início, a atitude do homem pauta-se pela contenção e pela representação, como se ele fosse espectador de si mesmo: "...parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que *eu* ia fazendo, e não no que ela ia fazendo..." (p.10). Observando e controlando cada gesto ou sentimento, mesmo no ato de amor, ao qual não parece se dar inteiro³⁸, ele se mostra como personalidade dividida, Narciso, que precisa sempre do olhar de outrem para se sentir completo e, como num teatro, a platéia é o seu espelho. Pessoalmente, "ator, (eu) só fingia, a exemplo,

³⁷ "...o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar um sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado ...In *Lavoura Arcaica*, cit., p.56.

³⁸ Nesse sentido, é bastante feliz a solução encontrada para a descrição do amor físico, no capítulo *Na Cama*. A descrição não é direta; proustianamente, o narrador descreve o momento em que, esperando pela mulher, já deitado, saboreia as minuciosas lembranças do último encontro. Ele não narra o ato, mas as lembranças que tem dele e, nessa espécie de narrativa de segundo grau, duplamente filtrada, *sozinho*, mais uma vez se faz espectador de si mesmo: "...e me atirando na cama fiquei aguardando por ela (...) e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos..." (p.12).

a dor que realmente me doía" (p.37) e no clímax do exercício do papel, cheio de sutilezas e filigranas, afivela ao rosto uma máscara demoníaca, que surpreende essa mesma platéia pela virulência.

"...precisava mais do que nunca - pra atuar - dos gritos secundários de uma atriz, e fique bem claro que não queria balidos da platéia, longe disso, tinha a lúcida consciência então de que só queria meu berro tresmalhado..."(p.40).

Mais ainda: ele quer transformar a todos, a mulher e os empregados, em co-partícipes do seu ato, ampliando o jogo de cena, de maneira a reinar sozinho como protagonista onipotente, desde que, no fundo - inseguro e ameaçado - é sempre o mais agudo e implacável espectador de si mesmo. Isso se revela pelo modo obsessivamente metuculoso com que *observa os outros a observá-lo*, atento aos seus menores movimentos.

"...e ela onde estava eu sentia que me olhava e fumava como eu, só que punha nisso uma ponta de ansiedade, certamente me questionando com a rebarba dos trejeitos, mas eu nem estava ligando pra isso..." (p.28)

Embora negue com veemência, até a opinião dos caseiros importa-lhe e o incomoda; olha atento dona Mariana a olhá-lo lá da horta, tentando ver nela o que ela vê de si :

"...comecei a pensar quase com cuidado no que poderia passar pela sua cabeça de purezas, e fui concluindo como sempre (...) " bolas! pra sua falta de entendimento, dona Mariana, sim, a mesma cama escancarada, mas bolas! pro que a senhora pensa"...(p.25)

É como se sua inteireza pessoal residisse sobretudo na opinião e manifestação dos outros, numa admirável atualização do problema da identidade, da divisão do ser, do desdobramento da

personalidade - simbolizados pelo mito de Narciso -, que levam ao questionamento implícito dos limites entre ordem e desordem, entre equilíbrio e desequilíbrio e até entre razão e loucura, se quisermos considerar essa última como o paroxismo de impulsos irrefreáveis que subitamente acometem o narrador, numa espécie de ato gratuito e inexplicável, que entretanto mais revela do que busca esconder. Sim, pois como ele mesmo explica, as nuances são mais sutis, os limiares são mais fluidos do que se pode pensar:

"...minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor, suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão, só pensando o contrário quem não alcança na reflexão o miolo propulsor, pra ver isso é preciso ser realmente penetrante..."(p.33)

Dessa forma, se os atos e sentimentos do narrador parecem cercar-se de um halo de absurdo, de gratuidade ("mas o que foi?", p.28), que tornaria difíceis quaisquer valorações morais ou psicológicas, na essência revestem-se de uma lógica própria, de uma razão específica, peculiar à paixão desenfreada, que o tempo todo disseca, analisa e seleciona a sua própria substância, enquanto nela se consome. É no fio dessa lâmina³⁹ que o relato se constrói: a ambiguidade dessa razão dilui os conceitos preestabelecidos e revela um mundo escorregadio, onde os opostos se interpenetram e dissolvem.

Apesar da organização linear e cronológica dos fatos, estruturados em capítulos - *A chegada, Na Cama, O Levantar, O Banho, O Café da Manhã* -, que pressuporia a quieta ordem de uma rotina comum, nada se mantém sob esse aparente controle. As formigas trabalham na escuridão, apesar do calculado esforço para manter o silêncio e o equilíbrio: "...no terraço a

³⁹ "...a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina..." In *Lavoura Arcaica*, cit., p.133.

gente só ouvia o ruído alegre do alumínio das panelas, e eu estava achando muito bom que tudo fosse exatamente assim..." (p.25).

Antes que se desencadeie a crise, porém, há um breve instante em que o homem parece apaziguado, quando o que sobressalta na crueza anterior do ato amoroso quase desaparece: é o banho, quando a água do chuveiro como que limpa o "visgo grosso" (p.16) da vontade de potência, transformando de novo o narrador num menino que se entrega dócil ao carinho materno ("e eu ali, todo quieto e largado aos seus cuidados", p. 20)⁴⁰, como em suave reminiscência :

"...e com os olhos escondidos vi por instantes, embora pequenos e descalços, seus pés crescerem metidos em chinelões, e senti também suas mãos afiladas se transformarem de repente em mãos rústicas e pesadas, e eram mãos minuciosas que me entravam com os dedos pelas orelhas, me cumulando de afagos, me fazendo cócegas, me fazendo rir baixinho sob a toalha..." (p.21)

A linguagem maleável consegue "efeitos especiais" plásticos e inesperados, em que a carga visual fica por conta da transformação de pés e mãos jovens e ágeis em similares "rústicos e pesados", com uma irreprimível dose da ternura que falta em todo o resto do relato masculino. Esse instante fugaz, que quase passa despercebido, essa súbita imagem simbiótica da mãe/mulher ilumina o texto com a tênue luz da fragilidade masculina, a medo revelada: "...eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos para que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo..." (p.22).

⁴⁰ "...e eu ali, entregue aos cuidados de tantas mãos...", In *Lavoura Arcaica*, cit., p.153: descreve-se também aí uma cena de banho, preparado pelas irmãs, quando André volta para casa, depois de ter dali fugido, tangido pelo medo e pela culpa.

Assim, é o ritual do banho que revela um dos conteúdos dessa que, na verdade, é mais que tudo uma relação de dependência mútua. Entretanto, a ele corresponde, ao contrário, o ritual do amor, sendo que ambos estão carregados de simbologia. Se, no primeiro, são as mãos e dedos da mulher que agem e controlam, disfarçadas na tarefa inofensivamente feminina de cuidar do asseio do amante, no último são as masculinas que dirigem e subjugam às claras, imprimindo uma "elaborada geometria" (p.14), calculadamente passional, que a mulher aceita como parte do jogo: "...eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando..." (p.12). E juntamente com as mãos, porém com muito mais força simbólica, os pés completam a inquietante relação.

"Patas" (p.38), "cascos" (p.39), inconfundíveis sinais de força e dominação, esses pés todavia também são dois desconcertantes "lírios brancos"(p.15), fetiches eróticos irresistíveis atribuídos à mulher, com toda a carga sexual que aflora no clímax da discussão entre os dois, à página 70; mas, na verdade, eles são uma insofismável imagem narcísica masculina, cultivada na meticulosa descrição de cada detalhe:

"...firmes no porte e bem feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de marcados nervosamente no peito por veias e tendões, sem que perdessem contudo o jeito tímido de raiz tenra..." (p.11).

O todo pela parte. Esses pés que se sentem ternos, que se sabem tenros e naturais, "como se tivessem sido arrancados à terra" (p.11),⁴¹ mas que usam a "prensa do calcanhar"(p.30) quando querem demonstrar força, são um retrato de si que o narrador exhibe, talvez sem perceber:

⁴¹ A associação dos pés com a terra, em que se prendem como raízes, é imagem recorrente também em *Lavoura Arcaica*, como se por aí se realizasse a síntese visceral e apaixonada entre homem e natureza: "...eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando debaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era(...) me cobrir inteiro de terra úmida...", op. cit. p.32.

contraditório, dividido, frágil na nudez que a rudeza das botas na maior parte do tempo encobre. Como fêmea, a mulher capta a muda linguagem desses pés que se oferecem brancos e limpos e, apesar e por causa de sua fragilidade, o apelo sexual que deles emana transforma-os em instrumentos de dominação, no jogo que ambos jogam com perícia: "...e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela..." (p.70).

A sexualidade latente e/ou declarada é o moto contínuo de todo o texto, o responsável pela economia narrativa e pela linguagem que escorre, liquefeita, tanto que o capítulo principal tem o nome de *O Esporro*, ou seja, jato seminal, jorro incontido, como se na explosão colérica se produzisse um outro orgasmo, muito mais forte, do qual os anteriores, reais, porém apenas sugeridos, foram apenas preâmbulos: "ela nunca tinha o bastante, só o suficiente" (p.67). E através dessa sexualidade irreprimível alcança-se um nível mais profundo, que vai tocar questões relativas à tentativa de transformação da mulher em objeto do homem, estreitamente vinculadas à alienação e reificação.

Todo o texto sugere um surdo intento de devoração da mulher através do discurso masculino, dominante, de que o ato sexual é apenas a metáfora. A realização deste, filtrada pelo tempo da memória - " (que) trabalha e embaralha simultaneamente coisas díspares e insuspeitadas" (p.15) - e pautada por um quase sadismo, revestido do que "existia (em mim) de mais torpe e sórdido" (p.12), deixa inequivocamente aflorar a vontade de potência masculina que entretanto é usada em proveito próprio pela mulher, parceira e cúmplice atuante no ritual, fruidora de todo o prazer que lhe cabe. Mas essa "devoração consentida" só existe na cama; fora dela, a mulher revela-se a "femeazinha emancipada"(p.30), que reage, contesta e enfrenta, retribuindo à altura o esporro aparentemente inexplicável. Assim como, "inteligência ágil e atuante" (p.14) na cama - nas palavras do próprio parceiro - ela não se presta ao papel de simples

objeto de prazer, também não aceita o de platéia ou atriz coadjuvante, que apenas secunda o monólogo do protagonista. Participa como sujeito de uma cena que não escreveu mas que pressente como sua também, na medida em que intui a importância do próprio papel: esse é um dos elementos a espicaçar a ira masculina e a determinar o ritmo do discurso.

O duelo verbal que se instaura, a partir do esporro inicial, tematiza as várias formas de dominação, de que a relação homem/mulher é apenas um nível. As relações de classe surgem nítidas, com toda a sutileza de suas contradições, não no tratamento direto dado aos empregados, que amedrontados saem de cena - óbvio índice -⁴², mas na substância do discurso masculino, que vitupera contra o "populismo" da mulher, de quem não suporta o jeito de tagarelar "tão democraticamente com gente do povo que, por sinal era uma das suas ornamentações prediletas" (p.30). Ele aponta, apoplético, a contradição de quem nunca "dá o ar de sua graça nas áreas de serviço" (id.), esses "filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez de suas botas, extraíndo desse cotejo uns fumos de virtude libertária..." (p.38).

O que ressuma desse caldo, construído num diálogo fremente em que as palavras sucedem o pensamento num ritmo de galope, é o quadro ideológico dominante dos anos da repressão, em que as várias posições de esquerda se digladiavam pela melhor forma de ocupar o pouco espaço que restava para ação ou esperança sob as patas da ditadura. Alardeando o poder dos "próprios tribunais" (p.49), negando qualquer "'ordem' que se instale" (p.58)⁴³, caracterizando o povo

⁴² "...notei com o rabo do olho direito - espichada no canto da casa- a dona Mariana recolhendo com presteza a cara, e com o rabo do esquerdo - atrapalhada entre as folhas do arbusto - apanhei em cheio a cara lerdá do seu Antônio..." (p.49).

⁴³ "...'ordem', palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas..." (p.58)

como "massa de manobra" (id.)⁴⁴, zombando dos "filhos arrependidos da pequena burguesia" (p.38), derrubando "o altar dos dogmas" (p.44), exaltando a "força do empirismo" (p.45), o narrador, no seu catártico discurso, incorpora ao texto - como nenhum outro conseguiu - o cerne das discussões políticas do período, com uma densidade na qual a paixão, tão negada então, é a corrente subliminar que se incorpora à razão exaltada, desnudando-lhe as fissuras, apontando as brechas, enfim, mostrando o buraco na cerca-viva, no corpo vivo do ser humano cercado.

Contudo, é preciso destacar que a ordem que ele renega é a que vem de fora, com as formigas, símbolo de organização eficaz⁴⁵; os valores, os que lhe são impostos, inclusive os do poder constituído ("negado o respiro, me foi imposto o sufoco", p.52) e assim, anarquicamente pode proclamar, em convulsão:

"não aceito pois nem a pocilga que está aí, nem outra ordem que se instale, olhe bem aqui (...) tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum! (...) toda ordem privilegia..." (p.59)⁴⁶

O círculo se fecha: renegando qualquer poder que não seja o seu próprio, claramente falocêntrico, reage como pode ao domínio feminino que sente insinuar-se na sua carência de indivíduo só e fragmentado, que tem como único refúgio e lenitivo a chácara cercada - *locus*

⁴⁴ "...o povo fala e pensa, em geral, segundo a anuência de quem o domina..." (p.58).

⁴⁵ Desnecessário reiterar aqui as conotações de "exército" laborioso e ficiente, mas as formigas, como vimos, também estão relacionadas às angústias internas do narrador: "...eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c'o imbróglio, co'as cólicas, co'as contorções terríveis duma virulenta congestão, co'as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram..." (p.41)

⁴⁶ "Hosana! eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!..." (p.59)

amenus - e as sólidas lembranças da infância em família, dentre as quais avulta com força a figura materna, uterina e envolvente.

Tanto aqui como em *Lavoura Arcaica*, a força da personagem feminina é subliminar, subreptícia, insinua-se pelas rachaduras das paredes da casa, minando os fundamentos e vigas inabaláveis "daquela estufa" (p.76) com seu amor visceralmente carnal, feito de toques macios e cheiros mornos,⁴⁷ ao contrário da seca autoridade de fato e de direito que protege o homem nesse universo machista. Em *Lavoura Arcaica*, a figura do pai, personagem fundante, é a do patriarca, do *pater familias*, do pastor bíblico que tange seu rebanho para onde lhe apraz, até que uma ovelha desgarrada aponte a existência de outros caminhos, de abismos profundos, a apontar a autoridade de outros laços; aqui, essa figura ainda permanece, mas como uma fotografia desbotada sobre a cômoda do quarto: "... ele solene, o peito rijo, um grão de prata fechando o colarinho sem gravata, e mais a cara angulosa de lavrador severo, o bigode denso, o olhar de ferro..." (p.76), a povoar o inconsciente do narrador com seu apelo imemorial.

E eis que, esgotado o copo de cólera até a última gota, quando o narrador larga-se enfim, derreado, "um ator em carne viva, em absoluta solidão - sem platéia, sem palco, sem luzes..." (p.75), a primeira imagem que lhe vem à mente, como a socorrê-lo, não é a do pai, viga mestra, "círculo de luz", mas a da mãe, sua contraparte feminina, uma espécie de área de penumbra, fundamente entranhada em si, "o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado" (id.), espicaçando-lhe a culpa ao repetir mais uma vez a lição não

⁴⁷ "... até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio "não acorda teus irmãos, coração" e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente de seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos..." (p.27). In *Lavoura Arcaica*, cit.

cumprida de que "um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem..." (p.76).

Dessa maneira, a figura feminina reveste-se de um sentido mítico, quase bíblico, ancorado no pecado original⁴⁸ - e por isso pleno de culpas e conflitos - entretanto essencial para a completude do ser humano. Masculino/feminino, revela nas entrelinhas o discurso do homem, que, então, textualmente se completa no da mulher, do último capítulo, também *A Chegada*, a sugerir um eterno retorno: "...eu, mesmo atrasada, sempre viria..."(p.80).

É quando toma forma definitiva a mulher também como personagem principal da narrativa, aquela cuja importância vem crescendo aos poucos pela força da negação, à medida que o narrador, opondo-se-lhe, contra ela despeja sua fúria; aquela cuja quase ausência de fala diz mais que a própria voz, até que, no final, fica com a última palavra. Soberana, volta porque sabe que quer e que pode voltar; entra calma e vai decifrando as calculadas pistas espalhadas pelo amante, entre as quais avultam as "sandálias de couro cru, abandonadas displicentemente como as sandálias de uma criança"(p.81), a lembrar os pés brancos como lírios e tudo o que eles significam. Recolhendo os sinais com o olhar, como se fossem os últimos fiapos de afeto que ele deixara soltos, ela os fia devagar e suave no seu texto até chegar de novo ao quarto, onde mãe/mulher, sabendo-se necessária e vital, abre-se "inteira e prematura para receber de volta aquele enorme feto" (id.).

Assim, pode-se dizer que, além de uma reflexão sobre o poder e a autoridade, além de um confronto entre a razão e as paixões, além de um libelo político e de um poderosa história

⁴⁸ Esse aspecto é muito forte em *Lavoura Arcaica*, notadamente no que se refere à irmã, Ana, a qual carrega consigo toda a simbologia da serpente no paraíso: "... seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos (...) os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta..."(p.31). In *Lavoura Arcaica*, cit.

de amor, o livro é uma profunda reflexão sobre a complexidade do ser humano, dividido entre as pulsões masculinas e femininas que habitam o âmago de cada um, agudizadas num mundo hoje estapafúrdio, "definitivamente fora de foco" (p.52).

A toda essa complexa temática corresponde um estilo denso, "breve, descarnado pelo cálculo" (p.80), em que cada palavra parece incrustar-se no engaste da frase como pedra escolhida a dedo pelo matiz específico ou textura própria, de maneira a produzir, como que de propósito, a impressão de que nenhuma outra poderia substituí-la sem alterar substancialmente o conjunto, sem desfazer o elaborado desenho, profundamente individual e subjetivo. Se a seleção e a combinação das palavras acordam ecos poéticos de inegável ressonância pessoana, o encadeamento sintático torrencial, em que as vírgulas mais que nunca são apenas pausas para respirar, a fim de que não se perca o fôlego, lembra, por sua vez, as soluções encontradas por alguns autores latino-americanos, tais como Garcia Márquez ou Roa Bastos.

O resultado disso é uma composição que nunca deixa que se desvaneça a percepção linguística do texto, que nunca permite ser substituída por imagens mais plásticas ou fotográficas, como costuma acontecer na maioria das narrativas de hoje. Paradoxalmente, a economia das ações contraposta ao esbanjamento de discurso faz com que o leitor se sinta como se estivesse assistindo a um filme em câmera lenta, em que as ações fossem sempre retardadas, quadro a quadro, em fotogramas fixos, em imagens paralisadas pela força líquida dos pensamentos imediatamente transformados em palavras que tudo inundam, em primeiro plano. Alguns *closes* meticulosos em partes do corpo - pés, mãos, boca, língua, olhos - acentuam essa impressão e evidenciam uma temporalidade específica: tudo acontece em poucos e rápidos minutos

incrustados em outras tantas poucas horas, talvez vinte e quatro, se quisermos considerar que a volta da mulher deu-se no entardecer do mesmo dia.

É essa unidade de tempo, de uma certa forma estática, associada à unidade do espaço da chácara e à estrutura em quase monólogo, que faz com que, além de tudo, o texto tenha também um carácter teatral - aliás insistentemente assinalado no seu interior, como vimos -, um carácter de cena clássica, quase fixa, enquadrada na moldura de um palco.

O entrecruzamento dessas possibilidades de linguagem - a teatral, a cinematográfica e a literária - conferem ao texto sua característica de indiscutível modernidade, recriada num estilo próprio, único, pessoal e carregado de um lirismo impregnado de força vital e questionadora, que reafirma uma tradição narrativa ainda pouco tocada pelas profundas mudanças nos modos de produção, que começavam a se consolidar no tempo da escritura desse texto.⁴⁹

⁴⁹ Nesse sentido, é interessante assinalar as declarações do autor, numa rara entrevista concedida a Arnaldo Jabor : "E que diabo, a literatura sem vínculos profundos com a vida não é nada ! (...) e, puta que pariu, fiz meus dois textinhos sem levar a conta a zoeira aí fora, fiz lirismo quando o lirismo estava fora de moda e puta que pariu ! (...) sem a experiência vivida a literatura não é nada e toda a concepção literária não é maior que a vida !" *Folha de S. Paulo*, 19/04/92.

III. Variações sobre um mesmo tema

Estas "variações sobre um mesmo tema", que se poderiam chamar de "improvisos" ou até de "estudos", se pensássemos numa linguagem musical, tão de acordo com a pletora de ritmos e acordes regionais que compõem o fundo da prosa amadiana, evidenciam a incorporação de uma estética absolutamente audiovisual, no sentido de que não é mais apenas realista ou naturalista, como nos outros livros de Jorge Amado, mas totalmente integrada àquilo que hoje se denomina espetáculo. Repete-se aqui, com **O Sumiço da Santa**, o exotismo regional baiano, só que via satélite, digamos, numa efetiva transposição linguística das festas folclóricas e do Carnaval para a televisão.

A "qualidade cinematográfica" que sempre se reconheceu nos textos amadianos, baseada nos saltos e justaposições de cenas sem transição, herança do cinema mudo, passando pelos mais modernos *flash-backs* e fusões, além da minúcia descritiva, permanece, ao mesmo tempo que agora evolui para um espetáculo televisivo, transformando o seu padrão folhetinesco peculiar e inconfundível num redemoinho de imagens coloridas e cambiantes, substituindo-se céleres ao som da envolvente música baiana, bem de acordo com o ritmo do mercado.

"Faz-se mais difícil desatar o fio do novelo e amarrar-lhe as pontas: o jeito é narrar ao deus-dará, ao correr da pena (...) Se não for possível, se dará o dito por não dito e fim de papo: conto-do-vigário.*

J. Amado, O Sumiço da Santa

Não seria possível - nem justo - falar sobre literatura e mercadoria, no Brasil, sem abordar o caso de Jorge Amado, reconhecidamente um dos primeiros autores que aqui se podem considerar "profissionais", ou seja, aquele autor que consegue viver dos lucros auferidos pela venda de seus livros, sem ter que dividir o tempo com outra função ou ofício, coisa trivial na nossa tradição literária. Nesse sentido, citar alguns números é indispensável: aos oitenta anos de idade, o autor já foi traduzido em 42 idiomas e, até recentemente, tinha vendido mais de dez milhões de exemplares no mercado nacional¹. Nos 30 livros que publicou, ao longo de seis décadas, criou uma vasta galeria de mulheres sensuais e homens viris e de nomes pitorescos, além de um sem número de situações saborosamente fantásticas, que compõem talvez um dos mais extensos e coloridos capítulos da literatura brasileira, inclusive apreciadíssimo no exterior, onde suas traduções vão do inglês ao romeno, do alemão ao vietnamita.

Só para citar alguns exemplos, **Gabriela, Cravo e Canela**, publicado em 1958, vendeu imediatamente duzentos mil exemplares e, em edições sucessivas, até 1972, por ocasião do lançamento de **Teresa Batista cansada de guerra**, já vendera mais de quinhentos mil, atingindo

¹ Dados de Istoé, 29/7/92.

a casa do milhão em 1990. Tivera uma tiragem inicial de cem mil²; **Dona Flor e seus dois maridos**, em 1966, teve duzentos mil; **Tenda dos Milagres**, em 1969, 250 mil³; **Tocaia Grande**, em 1984, e **O Sumiço da Santa**, em 1988, tiveram 150 mil cada um⁴. Como se vê, esses números ofuscam - desde a época em que uma indústria editorial brasileira de peso era apenas um quase projeto - as tímidas tiragens de dois ou três mil exemplares que ainda hoje caracterizam a publicação da grande maioria das narrativas nacionais.

Sessenta anos de histórias têm muito a revelar sobre a História do país, sobre as transformações de sua vida social, cultural e literária. Cada fase da obra de Jorge Amado é produto de um momento histórico determinado, de um dado instante da evolução do processo sócio-cultural em que se inserem seus romances e suas opções individuais, desde o primeiro, em 1931, **O País do Carnaval**, que se perde como mais uma entre as outras muitas e luminosas estréias de um período notadamente fecundo para a prosa. Hoje, a fortuna crítica sobre o autor já é, pois, suficientemente extensa para que se tenham catalogado as divisões temáticas e temporais de sua obra, para que se tenham detectado altos e baixos, continuidades e rupturas, cada uma delas suficientes para muita pesquisa e trabalhos de fôlego, onde o fundamental a dizer é que, no mínimo, trata-se de um escritor prolífico, desigual e intenso, capaz de mobilizar a máquina editorial e as glórias acadêmicas, além de seduzir o mercado estrangeiro e conquistar

² Dados de **Veja**, 13/12/72.

³ *Idem*.

⁴ *Istoé*, 21/11/1984 e 9/11/1988, respectivamente.

o abstrato e poderoso "leitor médio brasileiro" - de que logo falaremos com mais cuidado -,⁵ o que não é pouco.⁶

Naquilo que nos interessa em particular, ou seja, de que maneira a narrativa brasileira - nunca é demais repetir - vem hoje incorporando as mudanças nos modos de percepção gerados pela transformações nos modos de produção (basicamente a máquina da indústria cultural), os últimos livros de Jorge Amado surgem como uma fonte muito rica de determinações. Se **O País do Carnaval** já se perde num horizonte de quase outro século, em que eram totalmente diversas as condições de produção artística e, por isso mesmo, outras as preocupações temáticas e/ou formais daí derivadas; em que era a forma da História que moldava a prosa e, por isso, havia uma estreita ligação entre romance e nacionalidade; em que não se falava de fragmentação ou superexposição, **O Sumiço da Santa**⁷, de que nos ocuparemos, apresenta-se como um exemplo acabado daquilo que vimos denominando "literatura comercial". Um dos últimos livros do escritor⁸, revela-se como um conglomerado reiterativo de recursos já abusivamente usados em outros romances seus, com mais ênfase a partir de **Gabriela, Cravo e Canela**, na busca da

⁵ Este "poderia bem ser o chofer de táxi Esmaelino Tinoco, que respondeu assim a um inquérito da Livraria Martins sobre seu principal editado: "Li Jorge Amado por acaso, quando me operei da vesícula. Gostei tanto que comprei todos os livros dele, menos o último, por causa do preço. Prefiro aquela história dos meninos abandonados no cais do porto". **Veja**, 123/12/72.

⁶ É também importante ressaltar que Jorge Amado "fez escola", no sentido de que se detecta muito da sua influência em alguns autores, como Márcio Souza, nos seus textos mais "regionais" mas, principalmente, em João Ubaldo Ribeiro, também baiano, que com seu **Viva o Povo Brasileiro** (1984), tenta dar vida a um projeto de afirmação da nacionalidade, criando um "romance de fundação", em que tanto a matéria como o estilo, saborosos e esparramados, têm nítidos ecos amadianos.

⁷ **O Sumiço da Santa, uma História de Feitiçaria**, S. Paulo, Ed. Record, 1988. É essa a edição a que nos referiremos.

⁸ Em agosto de 1992, ele publicou **Navegação de Cabotagem**, uma espécie de livro de memórias, com que comemorou seus oitenta anos.

adequação ao gosto do "leitor médio brasileiro" e dos muitos dólares que as enormes tiragens possam render.

De acordo com essa ótica, há outros elementos a considerar, diretamente relacionados àquilo que denominamos estética espetacular, a qual, mesmo numa obra com forte sabor arcaizante, como a de Jorge Amado, devido à matéria tratada (a cidade da Bahia, seu povo, ritos e mitos) e às técnicas narrativas adotadas, basicamente folhetinescas, surge como o traço principal a enformar a narração.

O Sumiço da Santa, ou Visitação de Yansã à Cidade da Bahia, ou Execração Pública de Fanáticos e Puritanos ou ainda **A Guerra dos Santos**, na profusão de seus títulos e subtítulos já anuncia de que modo se contará mais uma série de "acontecimentos sem dúvida inesperados e curiosos decorridos na cidade da Bahia", - "noutro lugar não poderiam ter acontecido", acrescenta o autor, na página de apresentação.

Tais "acontecimentos" duraram apenas 48 horas, entre uma quarta e uma sexta-feira indefinidamente situadas entre o final dos anos 60 e início dos 70, mas, além de preencherem 438 páginas, puseram em ebulição constante uma multidão de personagens principais e secundárias, coadjuvantes, figurantes, auxiliares, testemunhas ou meros espectadores, terrenos e celestiais, que acorrem, aos sacolejos e requebros, dos quatro cantos da cidade da Bahia, ao som ininterrupto de atabaques, agogôs e trios elétricos. A impressão que se tem, terminada a leitura, é de ter participado de um formidável desfile, em pleno Carnaval baiano, tal a dinâmica da representação, que a cada punhado de páginas reúne multidões participando de algum evento tornado público (não importa se pessoal ou particular), numa movimentação intensa e num ritmo no mínimo frenético.

O eixo de toda essa agitação é justamente o sumiço da secular imagem de Santa Bárbara, a do Trovão - possivelmente esculpida pelo Aleijadinho, segundo tese sustentada pelo padre alemão Dom Maximiliano von Gruden -, quando do seu desembarque em Salvador para uma exposição no Museu de Arte Sacra, vinda de saveiro do altar da Matriz de Santo Amaro da Purificação. No momento em que a embarcação toca o cais, dá-se o insólito: "a Santa saiu do andor, deu um passo adiante, ajeitou as pregas do manto e se mandou", não sem antes menear as ancas, sensual, e sorrir, "sorriso afetuoso e cúmplice" (p.21).

Conforme se conta, logo nas primeiras páginas, Santa Bárbara, sincretizada com a Yansã dos cultos afro-brasileiros, "viera para guerrear, soubessem todos" (p.34), para libertar a jovem Manela do cativo que lhe impunha a tia Adalgisa, puritana fanática, mostrando-lhe "com quantos paus se faz uma canoa" (p.38). A partir daí, desencadeiam-se todos os ventos e tempestades e se realizam todos os ritos, página a página, entrecruzados às peripécias comuns da vida das personagens, que se apresentam não como seres livres na sua humanidade corriqueira, mas como presas de algum mau instinto, de algum ebó arranjado, ou como "cavalos" sempre prestes a serem montados e conduzidos por orixás, num determinismo que ainda hoje conserva muito de Zola.⁹

Esse determinismo fantástico, se assim se pode chamá-lo - velho recurso amadiano -, repousa na técnica de explicar qualquer personagem, boa ou má, e de desfazer qualquer situação problemática através do sobrenatural. Sempre há algum orixá por trás dos protagonistas, pronto a salvá-los das situações difíceis em que os poderosos e injustos os colocam. Maniqueísmo puro, acentuado pelo insólito.

⁹ "Divido os escritores entre os que amo e admiro e aqueles a quem simplesmente admiro. Flaubert não é do meu amor. Mesmo Balzac, um imenso escritor, não é dos meus preferidos. Entre os franceses, o que me diz mais mesmo é Zola". *Folha de S. Paulo*, 9/8/92.

Já vai longe o tempo em que Antônio Cândido reconheceu, no regionalismo de J. Amado, "um movimento de integração, ao patrimônio da nossa cultura, da sensibilidade e da existência do povo, não mais tomado como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e ação".¹⁰ Referindo-se ao romance *Terras do Sem Fim*, então recém-publicado (1943), Cândido toma-o como "um dos grandes romances contemporâneos", considerando que algumas fragilidades e deslizes de livros anteriores - tais como "falta de penetração psicológica" dos personagens, suprida pelo "sopro criador e animador da poesia"; "falta de composição", "onde não se sentia a necessidade interna, o ritmo das diversas partes"; "irregularidade um tanto improvisada" da linguagem; "exaltação poética" que transpõe "os limites necessários, os quadros e as exigências do romance"; "inclusões demasiado cinematográficas" e a poesia que "é também, não raro, motivo de fraqueza" - agora se depuram e apontam para uma perspectiva futura, para a culminância de toda uma linha do romance brasileiro, em que "a massa começou a ser tomada como *fator* de arte".

Pois bem, passados cinquenta anos, pode-se afirmar que o prognóstico de A. Cândido não se cumpriu ou se cumpriu numa outra direção. Tomando-se o conjunto da obra de J. Amado, o que na verdade se percebe é uma acentuação gradativa daquilo que era apontado como fragilidade ou deslize, na mesma proporção em que se dilui seu traço de força maior, a saber, a fusão harmoniosa entre documento e poesia, espécie de chave de sua fórmula estética, nos primeiros romances. É claro que não pretendemos acompanhar em detalhes esse longo itinerário¹¹,

¹⁰ *Poesia, Documento e História*, in *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, S. Paulo, Ed. da UNESP, 1992, p.45 a 60. A primeira edição é de 1945.

¹¹ É importante citar, para uma obra tão extensa, pelo menos algumas distinções cronológico-temáticas: "a) um primeiro momento de águas-fortes da vida baiana, rural e citadina (*Cacau*, *Suor*)...; b) depoimentos líricos, isto é, sentimentais, espalhados em torno de rixas e amores marinheiros (*Jubiabá*, *Mar Morto e Capitães de Areia*); c) um grupo de escritos de pregação partidária...d) alguns grandes afrescos da região do cacau, certamente suas invenções mais felizes

inegavelmente cheio de declives e aclives, mas parece óbvio que *O Sumiço da Santa* constitui um significativo ponto de chegada ou, pelo menos, uma parada importante.

Mas vamos por partes. A primeira coisa que chama a atenção nesse livro é que ele soube - como se disse - incorporar magistralmente a estética visual contemporânea, a partir de uma das linhas da narrativa, que trata de uma equipe de franceses da Rádio e Televisão Antenne 2, vinda à Bahia para gravar a emissão de um programa "recordista de audiência na França", *Le Grand Echiquier*: "emissão de duas horas e quinze minutos, dedicada toda ela à vida e aos costumes da cidade da Bahia: candomblé, capoeira, samba de roda, blocos e afoxés, o casario, o mar, o povo e a música. *La Chanson de Bahia...*"(p.168). Como não poderia deixar de ser, o chefe da equipe, "o figurão":

"...aproveitou para fazer uma baita declaração de amor à cidade que o deslumbrara pela beleza antiga, a atmosfera mágica e a força da vida popular" (p.169).

Essa linha temática, aparentemente secundária, é que determina todo o ritmo da narrativa, sua economia, estrutura e composição. É Jorge Amado quem, na verdade, monta *La Chanson de Bahia*. E eis que, então, novamente se está em pleno "país do carnaval", só que agora filtrado por uma perspectiva pós-moderna, digamos, na medida em que o texto é uma espécie de pastiche de tramas e tipos já muitas vezes criados e recriados pelo autor, agora com vistas a satisfazer uma estética do espetáculo que está impregnada na própria estrutura da fabulação. Tudo se organiza como uma grande comemoração, um desfile de carnaval para francês ver, em que o enredo parece funcionar, na verdade, como a transposição literária de um gigantesco samba-

..(Terras do Sem Fim, S. Jorge dos Ilhéus); e) mais recentemente, crônicas amaneiradas de costumes provincianos (*Grabriela Cravo e Canela, Dona Flor e seus dois Maridos*). BOSI, A. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*, S. Paulo, Cultrix, 1983, p.459.

enredo: cada trama particular pode ser reduzida a uma ala, a um bloco, com sua melodia, roupagem e coreografia específicas. Entretanto, deve-se notar que se trata de uma transposição de segundo grau; o texto não tematiza um carnaval "real"; tematiza sim o carnaval montado, inventado, criado para "francês ver" ou para "francês ler", se se quer; texto festivo, duas vezes espetáculo, que assim empreende, às avessas, uma carnavalização (no sentido bakhtiniano) diluidora, onde se perde qualquer sentido transgressivo e tudo se dilui numa *féerie* de imagens cambiantes. Assim, numa das "alas" apresenta-se a historieta de Manela, fantasiada de "ekede, acólita das feitas no cuidado dos orixás manifestados" (p.61), ("a pureza do traje branco, ritual, os colares e pulseiras ..." p.75), cercada pelo namorado, amigos, parentes, companheiros de ritual, e perseguida pela malvada tia Adalgisa, que "não é da mesma laia", não se "mistura com gente à-toa", não suporta "negrinhagem": "O Senhor está comigo" (p.46). Sua fantasia, como a de inúmeros personagens femininos amadianos é a bunda: "balaio de Vênus, rabo de Afrodite, digno de um quadro de Goya" (id.). Acompanha do resignado marido, Danilo, "o sócio menor", Adalgisa desfila com garbo, sacolejando as ancas e brandindo a taca de couro contra a sobrinha desencaminhada, que lhe coube criar quando da morte de uma irmã. Ala tradicionalista, a inspiração das suas evoluções pode ser encontrada nos mais antigos contos de fadas, em que donzelas lindas e puras são perseguidas por bruxas malévolas.

Há uma ala mais moderna, que conta as marchas e contra-marchas empreendidas por Patrícia, estudante de Teatro, já formada em Letras Francesas, para seduzir o padre Abelardo Galvão, sem batina, "coração puro e generoso, inteligência lúcida, consequente na luta para eliminar as causas da miséria, (...) cabeloira loira e ondecada" (p.166): - "...vou comer esse padre nem que tenha de agarrar ele a pulso" (p.168). Patrícia, mais uma beldade baiana, assim como Manela, desfila como se fosse destaque de um carro alegórico glorificando a mestiçagem; exibida

"em grande plano e em close", "os franceses a viram, índia, negra e branca (...) estouro de mulata" (p.370):

"Quanto à cor queimada, devera-se ter escrito cor morena, assim se deve ler: morena cor de jambo (...) Os longos cabelos lisos, negros e brilhantes, o rosto de escudo, oriental, herança da avoenga pataxó: maçãs salientes, olhos puxados. Puxados mas de um azul transparente, de água-marinha (...) olhos de gringa, de européia.(...) A bunda era de negra, Deo gratia ! " (p.165).

Mais discreto, em função das respeitáveis prerrogativas do cargo, é o bloco de Dom Maximiano von Gruden, Diretor do Museu de Arte Sacra (Dom Mimoso, para as más-línguas), humanista, erudito, arqueólogo das artes sacras brasileiras, internacionalmente respeitado como intelectual, e seu cortejo de padres e noviços, de batinas esvoaçantes, além de repórteres de rádio e TV, colunistas sociais e jornalistas que revolteiam nas laterais, num lufa-lufa agitadoíssimo para, ao mesmo tempo, ocultar uns dos outros o desaparecimento da Santa e descobrir antes seu paradeiro, num furo de reportagem. Aí espoucam *flashes* às dezenas, acendem-se e apagam-se holofotes, sarapintando de luz artificial o já iluminado céu da Bahia.

Do outro lado, em pleno mar, desfila a "invencível armada" (pg. 346), comandada pelo cura de Santo Amaro, Padre Teo, e por Dona Canô, mãe de Caetano Veloso¹², na missão augusta de resgatar a Santa tida como roubada por Dom Mimoso: "velas ao vento, guarnições

¹² Uma "novidade" nesse livro, é a extensa lista de personagens reais que povoam a história, sem participação direta na trama, recurso que já se vinha anunciando mais discretamente em livros anteriores: "personalidades dos meios econômicos, políticos, artísticos, intelectuais e religiosos, de preferência baianos, ocupam páginas e páginas, em citações elogiosas ou, no máximo, com um leve toque de irreverência e humor. De Carybé a Antônio Carlos Magalhães, passando por João Ubaldo Ribeiro, Nelson Pereira dos Santos e Caetano Veloso, sem contar a dedicatória ao então Presidente José Sarney, são "homenagens", informa o autor". Istoé, 9/11/1988.

completas e aparelhadas, tropas dispostas para o bom combate, nautas e vivandeiras empunhando palmas, cartazes e estandartes, a Invencível Armada de lanchas, escunas e saveiros..." (p.346), entoando cânticos de louvor e solta brados de guerra.

E abrindo o desfile, *deus ex machina*, num grandioso carro abre-alas que paira acima de tudo, determinando a composição, o ritmo, o andamento e a coreografia, Santa Bárbara, a do Trovão, ou Yansã, Oyá, a de mil faces, com seus mil disfarces e fantasias: ora "ventania que arranca as árvores e as joga longe" (p.34), ora "negra nua adormecida...tetas incautas e bunda soberana" (p.112), ora navegante ao leme de um saveiro, deslizando pelo céu (p.251), ora a própria Santa, bela e doce às portas do Convento onde estava presa Manela (p.306), ora negra em meio à multidão, "vestida com trapos cor de vinho, bonita como o quê" (p. 308). Seus requebros, meneios e rodopios arrastam a multidão em transe:

"A brisa cresceu em pé de vento, raios e trovões rasgaram o céu límpido, a noite serena, na proclamação da liberdade. Oyá Yansã dançava nas ruas da Bahia".
(p.312)

E com ela dança todo o povo, o povo que não tinha "comparecido devido às câmeras de televisão", explica-se pressuroso o narrador, tentando, com isso, escamotear o aspecto de grande encenação da sua narrativa - que já se anunciara na festa da lavagem do Bonfim, filmada e narrada pela TV (p.74) -, mas tinha "vindo das sete portas da cidade para pular o carnaval" (p.373). É esse o povo de Jorge Amado, hoje. Mais do que nunca presente, mas não como "*fator de arte*", como quis Antônio Cândido, "como realidade rica e viva, criadora de poesia e ação", e sim como "puro objeto de contemplação estética"¹³, como no mais tradicional regionalismo, só que agora transposto para a era da proliferação da imagem.

¹³ Op. cit., p.46.

Nesse carnaval textual, ele acontece de todos os lados, num contínuo movimento centrípeto, aflui para o "foco das câmeras", enche as ruas da cidade como massa informe e colorida, desabando em cortejos pelas ladeiras, ondulando pelas praças, "revolto mar de dança, oceano proceloso de seios e quadris desnudos, alucinada utopia surrealista" (p.373), bem ao gosto de um exotismo de exportação, num *travelling* televisivo, não surrealista, mas hiperrealista e espetacular, padrão global de delírio e efervescência:

"...o povo dera início ao Carnaval: mês e meio de pândega e folia, de festa sem parar que ninguém é de ferro para aguentar o ano inteiro as agruras da vida, a miséria e a opressão, a desgraça vil e ilimitada. O dom de fazer a festa mesmo em tão calamitosas condições, próprio e exclusivo de nosso povo, é mercê do Senhor do Bonfim e de Oxalá: os dois juntos somam um, o Deus dos brasileiros, nascido na Bahia" (p.64).

Sim, Deus é brasileiro, diz uma das epígrafes do livro, e "a França eterna, a França de Voltaire e Sartre curvava-se mais uma vez ante o Brasil", explica o narrador, numa revivescência ufanista incontrolável (p.373). Assim, seguem-se páginas e páginas descritivas, em que o redemoinho de imagens que se alternam, sobrepõem e entrecruzam, sempre policrômicas e ensolaradas, cheirando a suor e soando a "hinos religiosos, cantigas de preceito, sambas e frevos de carnaval" (p.53), profusas e excessivas, não conseguem esconder o vazio que preenchem. Um vazio feito da ausência do "povo como *fator* de arte", do povo como sujeito. Aqui ele é figurante, maleável, massa plástica e ululante, povo que, reconhecidamente sofrido pela superior complacência do narrador, no seu indisfarçável populismo, depura suas penas nas muitas festas e carnavais com os quais se tenta compensar a falta de interesse do enredo de ocasião. E nada mais democrático que as festas baianas descritas por Amado, onde a elite e o povo se esbarram

álacres, numa confraternização perfeita, num arremedo pseudo-liberal de liberdade, fraternidade e igualdade, em que a idealização da mestiçagem lembra bem a casa grande e as senzalas de Gilberto Freire.

"Ricos e pobres se misturam e se acotovelam. Na cidade mestiça da Bahia existem todas as nuances de cor na pele dos viventes: vão do negro, azul de tão retinto, ao branco de leite, alvo de neve, e à infinita gama de mulatos - todos comparecem" (p.53).

Nessa verdadeira transposição linguística do Carnaval - para televisão - que é *O Sumiço da Santa*, não há lugar para personagens individualizadas, apenas para caricaturas, máscaras de papel: a bruxa malvada, a orfãzinha oprimida, o marido conformado, o padre progressista, a jovem liberada, a socialite depravada, o prelado erudito, etc. São tipos que se repetem entre si, nesse texto e ao longo da obra amadiana. De tais personagens não se pode mais dizer, como fez Antônio Cândido, que são vivos, que vivem a vida sadia de uma relação concreta com o mundo exterior, com os elementos, numa espécie de "psicologia telúrica". Essa relação, aqui, dilui-se em clichês, nos quais o exotismo da mitologia africana para exportação substitui qualquer ligação mais profunda com a terra e seus costumes.¹⁴

Patrícia e Manela, por exemplo, nada têm que as diferencie profundamente, além de alguns traços físicos - mestiços, claro - e alguns arroubos de temperamento, que lhes conferem vivacidade. Mas elas são, na verdade, recriações muito gastas de outras tantas personagens femininas que, sem dúvida, têm a sua força: Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista, Tieta...

¹⁴ O que se destaca em tais personagens ainda é outra fragilidade apontada por Cândido, no mesmo artigo, que não foi superada: "O Sr. Jorge Amado não tem evidentemente, as qualidades da análise. Nem paciência, nem minúcia, nem engenhosidade, nem senso da aventura interior, nem capacidade de isolamento". Cit., p.53.

Contudo, de tanto se repetirem, reduziram-se quase a fotografias antigas e desbotadas, como aquelas de pessoas de que não nos lembramos mais e que, todavia, descansam no fundo da gaveta. Fotografias que, paradoxalmente, à medida que desbotavam, passaram a ser prolificamente reutilizadas em simulacros, inúmeras vezes recortados e remontados, a ponto de se perderem as referências iniciais, Gabriela, Dona Flor...

As melhores personagens de Amado, sabe-se, sempre foram femininas, talvez porque mais ricas de potencial narrativo na sua condição de socialmente "oprimidas", mas também - e em decorrência do que - porque seu corpo e sexualidade podem ser mais explorados como estímulo erótico numa narrativa inegavelmente falocêntrica, que traz, na composição das mulheres, os traços de uma representação sexual masculina dominante.

É interessante notar que, no romance em questão, eliminou-se a figura da prostituta como personagem principal, um dos recursos mais comuns da obra do autor, a reiterar os esquemas do imaginário do machismo brasileiro. Aquela prostituta ideal, bonita, calorosa, inteligente, de bom caráter e, claro, mulata, como Tereza, Tieta e mesmo Gabriela - que todo homem gostaria de ter à sua disposição -, foi substituída pelo seu oposto, a puritana fanática, Adalgisa, aquela que, para confirmar a oposição, "se lhe acontecia cruzar com mulher-dama na rua, cuspiam de lado para demonstrar repugnância e reprovação" (p.45). Os atributos físicos de Adalgisa, "quadril de navegação" (p.118), além de seu temperamento irritadiço, seu "jeito arrogante, de mofa e desprezo, o ar de superioridade" (p.46), acrescidos de recato e pureza sem jaca, pudicícia, que se negava ao próprio marido, controlada semanalmente no confessionário do Padre José Antônio Hernandez, fazem dela um outro tipo de representação ideal a estimular e a enfatizar o imaginário masculino. Contraparte da prostituta, a pudibunda, à medida que se nega,

acentua o potencial do desejo e torna-se um bastião a conquistar, reiterando o poder guerreiro do falo.

A profusão de pênis em riste que sempre exibiram os personagens masculinos amadianos, que podem ser tudo, até fracos ou mesmo ridículos, mas em hipótese nenhuma faltam com as obrigações essenciais de sua macheza, aqui se reveste da acepção mais crua e literal: arma empunhada na conquista de um objetivo quase intransponível. Maior a dificuldade, maior a sensação de vitória. Nesse sentido, é fundamental então que se descrevam nos mínimos detalhes as batalhas sexuais, em cenas longas e arrastadas que, se por um lado casam perfeitamente com a atmosfera carnavalescamente sensual, por outro destoam do ritmo geral da narrativa, muito rápido, atabalhado mesmo, cheio de idas e vindas (desde que tudo acontece em menos de quarenta e oito horas), desvelando assim o objetivo implícito de utilizar mais uma vez o elemento sexual como apelo e reiteração do ideário masculino, pura e simplesmente, além de aumentar um pouco mais o já alentado número de páginas.

Dessa maneira, o capítulo dedicado à noite de núpcias de Adalgisa e Danilo, em que o fogoso ex-jogador de futebol enfim consegue adentrar a rede com um trabalhadíssimo gol, ocupa exatas trinta páginas (179 a 219), colocadas bem no meio do livro, às quais se chega depois de muitos preâmbulos antecipatórios, onde se insinua que todo o resto da narrativa é excrescente: "Se por acaso houver quem tenha pressa em saber como se passou a noite de núpcias, na sofreguidão de detalhes libidinosos, excitantes, basta que salte algumas páginas(...) Ninguém é obrigado a ler o livro inteiro" (p.130).

Apelando para o voyeurismo do leitor, à medida que insiste na minúcia pornográfica, em *closes* indiscretos, nos quais sua linguagem tradicionalmente saborosa escorrega muitas vezes para o chulo, Amado persiste numa linha já antiga em sua obra, crescente desde que iniciou, com

Gabriela, sua fase de "romances de costumes". E quando finalmente entreabrem-se as cortinas da alcova, o autor explicita uma das linhas da sua concepção literária:

"Se a alguns parecer prolixa em demasia a descrição da noite de núpcias, pelos mesmos idênticos motivos agrada a outros, numerosos (...). Está por se escrever uma boa história onde não exista sexo, explícito ou dissimulado, fator de alegria e sofrimento, fonte de vida: nem a Bíblia escapa. Muito ao contrário" (p.179).¹⁵

Muitas vezes já se disse que Jorge Amado só faz se repetir. E isso é verdade; toda sua obra está dividida em duas matrizes: uma rural, que enfoca o estabelecimento da produção do cacau, e outra urbana, a cidade da Bahia e sua vida popular. Tomadas em conjunto, pode-se dizer que em ambas pululam jagunços, coronéis, prostitutas, marinheiros, gente do povo (divididos entre o bem e o mal, "essa batalha se trava em todas as partes do mundo, a cada instante: não se lhe vê o fim", p.383), que poderiam formar um sistema vigoroso, como de fato formaram nos romances chamados da "primeira fase". Pode-se afirmar, porém, que a partir de **Gabriela** e do sucesso comercial (estabelecido em números), esse sistema começa a se esgarçar lentamente, na repetição dos temas, tipos e situações - sempre temperados com altas doses de erotismo - melhor aceitos pelo gosto do leitor médio. Da matéria rica e multiforme que lhe serve de inspiração, o que na verdade tem resultado é um painel superficial e sem densidade, um regionalismo de exaltação pasteurizado - urbano e rural - reduzido à condição de cartão postal ou novela de televisão, do que **O Sumiço da Santa** é talvez o melhor exemplo, o exemplo que se pode chamar pós-moderno.

¹⁵ "E sua concepção do que seja literatura corrobora a de Cúica de Santo Amaro, à página 303 (em **Tereza Batista**), o discurso indireto não desautorizando: que não se perca tempo com os escritos que "não levantam o pau nem fazem a gente rir". GALVAO, W. Nogueira. *Amado: respeitoso, respeitável*. In **Saco de Gatos**, São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 22.

"No regaço do golfo, na brisa da península, plantada na montanha, eleva-se a Cidade da Bahia (...) enaltecida por gregos e troianos, exaltada em prosa e verso, capital geral da Africa, situada no Oriente do mundo (...), gorda de ouro e prata, perfumada de pimenta e alecrim, cor de cobre, flor da mulataria, porto do mistério, farol do entendimento" (p.18).¹⁶

Sem dúvida envolta no feitiço desse cenário, uma das chaves do sucesso de Jorge Amado é a sua técnica realista, vazada numa linguagem "rica e seivosa como sempre"¹⁷ - embora não raro descuidada -, moldada segundo os padrões do folhetim, com profusão de personagens e situações, enredos simples, personagens planas, romance de "tensão mínima", para usar expressão de Alfredo Bosi.¹⁸ Trata-se sempre de um relato completo e "autêntico", que cumpre a obrigação implícita de fornecer detalhes da história, particularidades do ambiente e minúcias referentes à vida de cada personagem, quando não de sua natureza física e/ou psicológica, os quais o narrador, em terceira pessoa, a cada passo afiança serem verdadeiros. No caso em questão, o relato é chamado muitas vezes de "memórias", uma outra de "crônica baiana de costumes religiosos e profanos" (p.292), outra ainda de "canhenhos da visitação de Yansã à sua

¹⁶ "E quem quiser saber ainda mais sobre esses assuntos de santeria, de vodum, de candomblé e macumba, de feitas, caboclos e orixás, trate de arrumar um dinheirinho, embarque para a Bahia, capital geral do sonho". In **O Sumiço da Santa**, p.423. Como diz a canção : " Você já foi a Bahia, nega ? Não ? Então vá...!"

¹⁷ Cf. CANDIDO, op. cit., p.59.

¹⁸ "Nos romances de tensão mínima, há um aberto apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local e de fatos de crônica; as ações são situadas e datadas, como na reportagem ou no documentário, gêneros que lhe estão mais próximos; quanto ao entrecho, o cuidado com o verossímil leva a escrúpulos neo-realistas que se percebem também na reprodução frequente da linguagem coloquial de mistura com a literária". op.cit., p.443.

cidade da Bahia" (p.391), tudo para conferir foros de verdade à história, recurso tão velho quanto é velha a arte de narrar:

"Para tudo conhecer da extensa e agitada crônica (de Manela Belini), para detalhes precisos de nomes e datas, patentes e cargos, recomenda-se a leitura de capítulo das "Achegas à História da Província da Bahia" (...), no qual os acontecimentos aqui citados e outros mais são expostos à luz de documentos" (p.49).

Esse realismo "documentado" e prolífico com certeza tem suas vantagens, pois, à medida que permite uma imitação imediata, verossímil e afiançada da experiência individual e coletiva, exige menos do público que qualquer outra convenção narrativa. O leitor confia no narrador que se coloca "por trás" de tudo, como se fosse uma entidade sobrenatural - um poderoso orixá -, senhor do tempo e do espaço, que lhe passa todos os dados e lhe concede mesmo as minúcias mais picantes, manipulando-lhe as reações à medida que adia informações aqui, antecipa outras acolá, escamoteia umas poucas mais além.

"Se por acaso houver quem tenha pressa em saber como se passou a noite de núpcias, na sofreguidão dos detalhes libidinosos, excitantes, basta que salte algumas páginas (...). Ninguém é obrigado a ler o livro inteiro (p.130).

Sem se envolver nos fatos, porém observando-os complacente à uma distância adequada, esse narrador move-se ininterruptamente, adotando muitas posições, dependendo daquilo que quer narrar. Passeia por sobre as multidões em festa com a mesma desenvoltura e sem cerimônia com que adentra a alcova de Danilo e Adalgiza ou invade os cismares que afligem a mente e apertam o coração de Dom Maximiliano. O leitor se vê assim colocado a uma distância ambígua do narrado: menor, porque tem acesso ao mínimo pensamento do personagem, e ao mesmo tempo maior, porque entre ele e os fatos está sempre o narrador, que o conserva afastado, impedindo-

lhe qualquer identificação mais forte. Contudo, o traço mais importante desse narrador à antiga¹⁹ é a sua capacidade de intromissão na narrativa, com comentários que vão desde a vida e os costumes de "seu povo baiano", até a ética, a política e a moral, passando por considerações sobre a "arte de narrar".

"Oxalá não conseguiu mudar a vida do povo, é fácil conferir. Ainda assim deve-se reconhecer que nenhuma palavra pronunciada contra a violência e a tirania é vã e inútil: alguém ao ouvi-la pode superar o medo e iniciar a resistência" (p.60).

Ou ainda:

"Quem conta o conto deve contá-lo inteiro, sem escamotear detalhes, sem limitar a ação à sua conveniência ou ao número de páginas do volume. Para contar mal, no desleixo das lacunas, bastam e sobram os espertos que redigem magros romances modernos para a exaltação da crítica. Por mais pedantes e incapazes, ainda assim há esperança: caso persistam, terminarão por aprender" (p.299).

Exaltação de si, alfinetada na crítica. Amado vai confessando, ironicamente, por meio de escancaradas intromissões na narrativa, uma concepção literária que não considera a possibilidade de "renovar", de modificar a "estrutura folhetinesca da narrativa", de "aprofundar" caracteres, de superar o intuito de só "contar para divertir", de tornar seus "cartapácios" menos "populacheiros"²⁰. É como se admitisse que cada livro que escreve já nasce velho, em forma

¹⁹ Esse tipo de narrador pode ser chamado de *narrador onisciente intruso*, muito comum no século XVIII, e que depois seria substituído pela "neutralidade" narrativa criada basicamente por Flaubert. É interessante lembrar, a propósito, que as influências reconhecidas por Amado, como citamos em nota anterior, não incluem o escritor francês.

²⁰ A íntegra da citação: "É notória a incapacidade do Autor de renovar e inovar. De renovar a escrita aperreada, de revolucionar a estrutura folhetinesca da narrativa, de aprofundar a introspecção freudiana dos seres condenados à vida pelas potestades do destino, de apresentar o amor como aberração, de ser de leitura difícil, de ser moderno e chato. (...) Inegável audácia de um Autor, velho de idade e batalhas perdidas, que ainda não conseguiu levar a crítica literária

e conteúdo, mas isso não importa, pois sabe que tem cativo o "leitor médio", aquele acostumado aos seus "contos" e à linguagem televisiva contemporânea, a que suas histórias tão bem se adaptam. Para esse leitor, qualquer inovação criaria dificuldades de leitura; problematização de forma e conteúdo, qualquer coisa que se afaste da dicção fluente e gostosa, do enredo folhetinesco e libidinoso, dos "ganchos" narrativos, afastaria também seu interesse, pois é necessário mantê-lo como consumidor latente, à espera de um novo "cartapácio" dentro de, no máximo, dois anos. Para esse leitor, se é importante e desejável que se carregue nas tintas da sexualidade (cujas causas ficam para os especialistas no assunto), também é desejável uma pincelada de crítica social, não muito acentuada, porém. A mistura exata das tinturas na paleta do romancista - que há décadas conhece seu público e tem acompanhado suas oscilações - também é um dos elementos que garante o sucesso de seus textos. Assim, o narrador vem usando há algum tempo ²¹ - facilitada pelo ponto de vista adotado - uma "crítica branda", no dizer de Walnice Nogueira Galvão, que, na verdade, colabora "para aperfeiçoar o sistema e corrigir seus pequenos defeitos para que ele funcione melhor". Jamais uma crítica que "admita o próprio sistema como errado e seus defeitos como necessidades, não contingências".²²

Em *O Sumiço da Santa*, isso vai ainda mais longe, ou melhor, caminha numa outra direção, pois o autor ensaia aqui uma pincelada de humor, que casa muito bem com o clima

a se esportar de gozo com a leitura de seus cartapácios, de linguagem escassa, vazios de idéias, populacheiros" (p.409-10).

²¹ De acordo com o historiador Jacob Gorender, "Jorge Amado teria enveredado, depois de romper com o PC, para a mais escrachada literatura de *best-seller*. Desde *Dona Flor*, dedicou-se a produzir romances agradáveis, para o consumo da classe média, que não exigem reflexão e onde a crítica social é superficialíssima para não ferir ninguém". Istoé, 9/11/88.

²² "Toda literatura *best-seller* é progressista, no pior sentido da palavra; sem uma pitada - mas que não exceda uma pitada - de idéias humanitárias nenhum *best-seller* cola mais". In GALVAO, W.N., op. cit., p.14.

festivo do romance. Esse humor que se quer sutil, mas que se mostra óbvio, exposto no ridículo da maioria das situações narradas, tempera com o mesmo sabor tanto fatos privados, como o casamento de Danilo e Adalgiza, o *affaire* de Patrícia com o padrecó, as atribulações de Dom Mimoso às voltas com o sumiço da santa, quanto fatos públicos, que comporiam o quadro político e social da época: "recorde-se que os fatos narrados nesta crônica, pobre de brilho, rica de veracidade, se passaram nos piores anos da ditadura militar.." (p.146). Assim, referências a altas patentes, a aparelhos de segurança, à censura, à polícia política, a "sessões requintadas de tortura", a "crimes contra a pátria" (p.277), a "ministros de botas e esporas, montados em seus cavalos e no arbítrio" (p.345), misturam-se à correria em busca da santa, ao carnaval-espetáculo de *La Chanson de Bahia*, às andanças de Yansã pelas ruas e céus da cidade, tingindo-se de um ridículo bem-humorado que dilui tudo numa crítica faceira e descompromissada, escudada na "veracidade da crônica", que o narrador só faz contar:

"A censura, a corrupção e a violência eram as regras de governo, carece recordar, pois existe quem já tenha se esquecido. Tempo da ignomínia e do medo: os cárceres repletos, a tortura e os torturadores, a mentira do milagre brasileiro, as obras faraônicas e a comilança, a impostura e o venha-a-nós - há quem tenha saudade, é natural" (p.147).

E dessa maneira, Jorge Amado, provavelmente o mais rentável autor brasileiro, arcaico em forma e conteúdo, dá forma concreta ao chamado descompasso da cultura brasileira, conseguindo saltar para a pós-modernidade ao incorporar ao tecido de sua obra a dinâmica do mercado e a estética do espetáculo, algo que as fragilidades, aliadas à qualidade "cinematográfica" de todos os seus textos anteriores de certo modo antecipavam.²³

²³ "Cineastas confirmam que a maior parte dos romances amadianos já estavam prontos para a filmagem (...) Não podemos negar que tenha havido alguma influência da técnica cinematográfica sobre a técnica do romance amadiano, desde os saltos e justaposições sem

Formalizando uma percepção visual caleidoscópica, intermitente, rápida, centrípeta, colorida e multivária da realidade do "país do carnaval", corporificada na montagem das imagens, nas *coupures*, nos *closes* e grandes planos filmados para *Le Grand Echiquier*, com **O Sumiço da Santa** ele se reapropria textualmente de si mesmo e de todos os romances que escreveu, fazendo-os proliferar numa explosão de imagens já muitas vezes vistas e/ou lidas, executando um pastiche perfeito e inócuo de seus próprios temas e situações.

transição dos filmes mudos, até as sofisticadas sequências de fusões e *flash-backs* modernos". In ROCHE, Jean. Jorge, **bem/mal amado**, S. Paulo, Cultrix, 1987, p.169.

B. O MERCADO

"Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago - "por palavra". Eu respondi que não estava em condições de decidir, teria primeiro de falar com o Editor da revista."

(Rubem Fonseca, Intestino Grosso)

1. O livro e o leitor

A análise e interpretação das várias vertentes da prosa brasileira contemporânea, como vimos, através da amostragem escolhida segundo critérios objetivos, apontam para a necessidade de examinar mais de perto o mercado editorial, como uma das engrenagens que fazem girar a máquina da indústria cultural

Ampliando um pouco mais o foco da análise, examinemos pois, com mais atenção, como tem funcionado o mercado de livros no Brasil e quais suas implicações na formação do público e no trabalho dos autores, justamente o tema de que se ocupou Sant'Anna em *O Duelo*. Não pretendemos examinar a fundo o funcionamento desse mercado, mas é fora de dúvida que ele passa a ser elemento **constitutivo** da produção literária - daí o nosso interesse -, numa época em que sua definitiva modernização, a reboque do crescimento da indústria cultural, acarreta a também definitiva profissionalização do escritor e a formação de um novo tipo de público.

"A Bienal do Livro que se encerrou no último dia 3, no Rio, serviu para mostrar as forças e fraquezas do mercado editorial. Enquanto a expectativa é que o setor feche o ano com um faturamento acima de US \$50 milhões e a venda de mais de 300 milhões de exemplares, a proporção de leitores continua estacionada em um para cada cinco brasileiros."

Assim a revista *Istoé*¹ inicia uma rápida análise da situação do mercado livreiro no final dos anos 80, além de descrever as prováveis estratégias de sobrevivência futura. A

¹ *Muitos livros, poucos leitores*, in *Istoé*, 13/9/89.

conhecidíssima frase de Monteiro Lobato, "um país se faz com homens e livros", encontra um eco particular no período em estudo, dado que parece se aprofundar o aqui sempre presente distanciamento entre eles.

O mercado, então, evolui (e aqui números são imprescindíveis, mesmo que, na aparência, não casem com literatura) de 43,6 milhões de livros publicados em 1966 para 245,4 milhões, em 1980², até atingir os 300 milhões de 1989. Desse total, pouco mais de 12% são chamados pelas editoras de "literatura", ou seja, aqueles livros conhecidos pelo público como "romances" ou "contos" - sem mencionar poesia, não importa se nacionais ou estrangeiros.

Nessa já restrita fatia, poucos brasileiros irrompem para as noites de autógrafos e listas dos mais vendidos: comparados aos estrangeiros, são poucos os *best-sellers* brasileiros. Na verdade, estes, desde os veríssimos e jorge-amados, até os márcio-souzas ou rubem-fonsecas, são tijolos de uma fachada que vem ocultando uma renitente inércia da média desse mercado, estacionado há bastante tempo nas mesmas tiragens de 3 a 5 mil exemplares, embora o número de títulos tenha aumentado ao longo dos anos, atendendo à demanda de públicos específicos.

Diagnósticos mais recentes chegam a apontar, inclusive, para a total irrelevância da literatura brasileira, comparando-a com a penetração da TV:

"A literatura brasileira não representa nada. Quatro livros de autores conhecidos ajudam a dar uma idéia de sua absoluta insignificância. Juntos, eles venderam até agora cerca de 14 mil exemplares. Se cada exemplar vendido tiver no mínimo um leitor, algo bastante improvável, esse total corresponderá ao número de expectadores de um programa como **Japan**

² Cf. ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*, S. Paulo, Brasiliense, 1988, p.122.

Pop Show, aos domingos, na hora do almoço, na TV Gazeta de S. Paulo³

Buscando as razões disso, os próprios autores nacionais enveredam, vez ou outra, na busca de explicações, tais como: "no lazer as pessoas lêem cada vez menos ficção. É uma tendência universal. É que a literatura é uma arte elitista" (Rubem Fonseca); "...é incontestável que [no Brasil] a editoração é extremamente baixa *per capita*. A editoração e a tiragem são baixas, as reedições são ocasionais e o preço do livro é excessivamente alto" (Antonio Houaiss); "há o perigo de esmagamento da literatura nacional diante da indústria do livro estrangeiro de consumo, do *best-seller* desqualificado, qual uma campanha comandada de fora" (Autran Dourado)⁴.

Seja como for (e todas as explicações fazem sentido), é inegável que a situação do livro brasileiro, em geral, sempre conteve inúmeras peculiaridades. Por exemplo, em 1981 havia, no Brasil, 1149 pontos de venda de livros, sendo que apenas 354 eram livrarias no sentido exato do termo. Já em 15/9/75, porém, **Veja** afirmava que seriam necessárias "pelo menos 1500 livrarias para o atendimento do público brasileiro", segundo conclusão do VI Encontro de Livreiros e Editores, de 1973. Enquanto isso, algumas capitais do nordeste, como Natal, por exemplo, não contavam com uma livraria sequer, sendo a venda efetuada em papelarias, supermercados, farmácias e bancas de revistas. Em 1989, o número de livrarias passou a 600, o de "pontos de

³ **Veja**, 29/7/92. Os autores a que o texto se refere são Sérgio Sant'Anna, Moacyr Scliar, João Gilberto Noll e Silviano Santiago. E o diagnóstico não é alentador: "...apesar de produzirem bons trabalhos e de dedicarem grande parte de suas vidas à literatura, o impacto comercial e cultural desse esforço é praticamente nulo".

⁴ *Escritores desmentem crise de criatividade*, **Visão**, 10/11/75.

venda" a mais ou menos 1000 e o de editoras cresceu de 481 para 1160, todavia garantindo um abastecimento concentrado, em mais da metade, nos estados de S. Paulo e Rio.⁵

Esses números apontam um crescimento seguro do setor que, contudo, sempre se diz em "crise"; com efeito, tal crescimento não corresponde à duplicação da população do país, nos últimos vinte anos; além de o analfabetismo ter recrudescido⁶, o desenvolvimento desigual concentra as riquezas no sul. Portanto, por trás de todas essas peculiaridades numéricas, "forças e fraquezas" do mercado, o que se coloca é a lógica perversa do descompasso entre progresso e atraso, expressa na separação entre livro e leitor, entre a indústria do livro e o público potencial que ela poderia atingir. Isto é, a leitura, no Brasil, continua "rarefeita"⁷, devido a problemas histórico-estruturais que ainda não encontraram solução.

"Difícil de ser encontrado, mal amparado quanto à divulgação, quase desconhecido pelos profissionais que o vendem, o livro tem um desestímulo a mais para o leitor que pretenda, por meio dele, um acesso à cultura: o preço. Custando em média 10% do salário mínimo, uma grande parcela da população encontra-se automaticamente alijada de seu consumo"⁸.

⁵ Cf. dados em *IstoÉ*, 21/9/83 e 13/9/89.

"Existe no Brasil algo em torno de mil editoras, das quais somente cerca de um quarto efetivamente produz livros; a grande maioria foi registrada na Junta Comercial apenas para que seus proprietários publicassem uma única obra e nunca mais voltaram a funcionar. Das 250 editoras, aproximadamente, que passam desse estágio, pelo menos 75% se encontram no eixo Rio-São Paulo". *A vida fora do eixo*, *IstoÉ*, 2/1/85.

⁶ "60 milhões de analfabetos; 50% da população com no máximo 4 anos de escolaridade". *A República da Ignorância*, *Folha de S. Paulo*, 02/09/91.

⁷ Ver LAJOLO e ZILBERMANN, op. cit.

⁸ *O que acontece de errado com os livros ?*, *Visão*, 15/9/75.

Essas colocações referentes ao mercado livreiro embasam a imprescindível relação obra/público, que se superpoe à básica equação produção/consumo. Um produto só se torna de fato produto quando consumido; assim, um livro só completa esse caminho nas mãos do leitor. Este sempre é um elemento que, de uma forma ou de outra, envolve-se na (re)construção do texto, sem o que esse texto permanece incompleto. Dessa maneira, a recepção tem um papel relevante, embora mediada por todos os aparatos culturais que a sustentam - e que discutiremos depois -, sendo que, por isso, deve ser vista como mais um problema a resolver.

Público e/ou leitor, sabemos, não são entidades passivas, embora a indústria cultural trabalhe com essa idéia. Com efeito, o sentido que o público confere aos textos e a outros produtos culturais é apenas **parcialmente** construído por ele mesmo. Os códigos culturais, que incluem a linguagem, são sistemas de significação densos e complexos que permitem diferentes modos de leitura, com ênfases diversas e com o maior ou menor sentido crítico, de acordo com a posição que o leitor ocupa na hierarquia social. Isso significa que não se pode simplesmente discutir o "sentido" de uma narrativa, por exemplo, sem se referir a **quem** vai lê-lo e **como** vai fazer isso.

É claro que o "leitor médio" (para usar, mais uma vez, um termo caro à indústria do livro) não vai tentar recriar o sentido original produzido pelo autor, muito menos vai apreender a natureza ideológica do texto. O ato de ler, para ele, é teoricamente inocente e analiticamente ingênuo, sendo que cada texto só pode ser entendido dentro de suas próprias condições histórico-sociais de leitura. Vale dizer, cada texto é recebido e julgado de acordo com uma dada experiência de vida e de leituras anteriores.

Todavia, isso não exclui o fato de que seu papel, enquanto leitor, é **situado** na hierarquia social e no interior da ideologia. Dito de outra forma, o modo pelo qual o leitor recebe o texto

e (re)constrói seu sentido é função de seu lugar na sociedade.⁹ Em consequência, não se pode assumir a prioridade da recepção sobre a produção ou desta sobre aquela, desde que produção e consumo produzem e determinam um ao outro de inúmeras maneiras, principalmente no quadro contemporâneo, em que a mediação entre ambos é efetuada com todos os artifícios permitidos pelo casamento entre a mídia e o mercado.

Se a indústria cultural, nos moldes em que hoje se organiza, coloca outra ênfase na necessidade de se considerar o público como **consumidor** e não apenas como receptor, justamente por isso é que esse aspecto deve ser analisado com cuidado, sem que se perca de vista, contudo, a **produção** dos textos e o papel do autor.¹⁰

Portanto, se na primeira parte deste trabalho, a análise das narrativas já aponta para o poder da imagem e do espetáculo como as principais coordenadas culturais contemporâneas, além da já sólida indústria cultural brasileira como o novo horizonte contra o qual se delineia a relação autor/público, é importante que agora, como um passo adiante, procure-se entender quem é esse público, como ele se insere no mercado e que relações mantém com o escritor e o texto.

Todo o processo de industrialização da cultura, com seus poderosos meios de divulgação, foi aos poucos ajudando a criar um público leitor que, mesmo encerrado nos limites da classe média, já não se reduz a uma estreita elite, como nos anos 40 ou 50, devido também ao aumento demográfico, ao crescimento das cidades e ao desenvolvimento do ensino primário e secundário.

⁹ Sartre afirma que a escolha que um autor faz de um aspecto do mundo é que decide quem será seu leitor e que, quando ele escolhe seu leitor, escolhe seu tema. "Assim, todas as obras do espírito contêm em si próprias a imagem do leitor a quem estão destinadas". In. SARTRE, J.P. *Que és la literatura?*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1976, p.92.

¹⁰ "The ideology of production can be critically examined, in the conditions and the genesis of the work of art. And the ideology of reception can also be analysed, to disclose the origin and construction of reader's frames of reference". WOLF, Janet. *The social production of art*, N.York, St. Martin's Press, 1991, pg. 94.

O que se tem hoje, então, é um público basicamente urbano, formado pelos estratos mais escolarizados: estudantes, professores, jornalistas, artistas, sociólogos, economistas, etc.

"O espectro de consumidores se alargou. Há o mercado universitário; o outro, dos livros mais simplificados; o da classe média, que compra livro para por na estante, porque é chique ter Balzac, etc ..."¹¹

Ironias à parte, é fato que a própria dinâmica de funcionamento do mercado editorial foi "descobrimo" (e criando, ao mesmo tempo) setores específicos desse público e a eles adequando novos produtos. Por exemplo, em 1969, Zahar Editores promove uma ampla campanha (mais uma) para conquistar o então já promissor público universitário:

"Eles são os grandes consumidores de nossas coleções de política, economia e sociologia."¹²

Muito tempo depois, em 1983, as editoras são unânimes em declarar, outra vez, que "um novo público está surgindo: jovens universitários em fase de formação", com "linguagem e necessidades específicas". Segundo Caio Graco Prado, da Editora Brasiliense:

"Há um confronto entre a crise e a cultura. Acabou o milagre e desabou o mundo na cabeça de quem não estava olhando (...) As pessoas estão interessadas por isso em saber e pensar. Como ninguém sabe nada, já não é vergonha não saber. As pessoas, lendo, estão investindo em si mesmas".¹³

¹¹ *Os executivos do livro, Folhetim*, 15/9/75.

¹² *Veja*, 16/5/69.

¹³ *Istoé*, 21/9/83.

A referência de um agente cultural ao velho e desacreditado "milagre" e ao fato de que "ninguém sabe nada" deixa claro, para o bom entendedor, que, no campo da cultura, a industrialização não significou avanços qualitativos. Pelo contrário, aliada à progressiva deterioração do ensino público oficial, que passou a gerar na raiz um modelo de exclusão cultural, e ancorada na homogeneização dos "bens" produzidos, ela inicia os anos 80 produzindo para um público já afeito à idéia de que "já não é vergonha não saber".¹⁴ Ou seja, de 1969 a 1983, esse tipo de público, mesmo aumentando em número, continua o mesmo. Com certeza mudaram o tipo de linguagem e de necessidades específicas.

Em termos editoriais, tem-se a comprovação disso com o sucesso de coleções como **Primeiros Passos**, **Tudo é História**, **Encanto Radical**, na década de 80. Totalmente dedicado à literatura, **Circo de Letras** vem suprir com temas e linguagem "jovens" as jovens necessidades de um público já formado no interior da nossa jovem indústria cultural.¹⁵

Isso quer dizer que, desde o início do período em questão, o público de literatura, progressivamente educado na estética da imagem e do espetáculo, vai aos poucos adequando o gosto a uma crescente especialização do mercado, que divide a classe média em rentáveis fatias, etárias, profissionais, econômicas - seja qual for o critério -, antes não consideradas com tanta ênfase. No caso da literatura "jovem", só para reforçar o exemplo, o sucesso de vendas de livros como **Feliz Ano Velho**, de Marcelo Rubens Paiva, **Morangos Mofados**, de Caio Fernando Abreu ou **Com licença, eu vou à luta**, de Eliane Maciel atestam esse processo.

¹⁴ "O sistema cultural viu crescer em seu interior um fenômeno conhecido por "mobralização do saber", com a formação pré-política de quadros de semi-cidadãos". MOTTA, Carlos G. *Uma Cultura de Partidos*, in *Veja*, 01/11/78.

¹⁵ "'Percebi que era preciso agradar ao nao-leitor'(sic), lembra o editor de **Cantadas Literárias**". Istoé, 27/6/84. O próprio título da coleção é sugestivo: **cantada**, na linguagem jovem, significa tentativa de sedução, como afirmamos antes.

Isso já ocorrera antes, com a literatura infantil. Com efeito, em 1989, Istoé considerava, a respeito do crescimento desse filão:

"Este ano, quase 20% de toda a produção na área de literatura se destina ao leitor-mirim, o que significa 60 milhões de exemplares. Em 82, a cifra não passou de 12 milhões. As tiragens de livros infantis têm sido em torno de dez mil exemplares, o dobro do que é normalmente feito com títulos de ficção."¹⁶

Em suma, a relação entre o leitor e o livro vai aos poucos se sofisticando, no sentido de que não envolve apenas uma simples questão de gosto ou de livre escolha do produto. Nem se pode mais afirmar que o interesse do leitor é inicialmente pela obra, "só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável"¹⁷ e primeiro com a obra. O que existe agora é uma intrincada rede de produção e consumo de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado, como vimos no capítulo anterior. Tal como o escritor, que vai tendo que se adequar aos novos esquemas de profissionalização, o leitor, num processo paralelo, vai aprendendo a se inserir num universo de leitura em que as coordenadas de escolha e fruição não são estabelecidas apenas "por si", mas por todo um jogo mercantil - cujas regras não conhece - e por um processo de difusão às vezes bem distante das letras:

"A jovem estudante entra na Livraria Manduri, no centro de S. Paulo e pede: 'Eu quero o livro daquele rapaz de cadeira de rodas que aparece na televisão.'¹⁸

¹⁶ Istoé, 13/9/89.

¹⁷ Cf. CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*, S. Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1980, p.38.

¹⁸ Istoé, 21/9/83.

Se o leitor dos anos 60 ainda escolhe seus livros com base numa preferência pelo gênero e/ou pelo autor, por razões emotivas, políticas, econômicas e às vezes até mesmo estéticas, acreditando encontrar neles uma "obra de arte" compreensível para si¹⁹, a partir dos anos 70 pode-se detectar uma tendência crescente à escolha como resultado de expectativas geradas pelo mercado, que passa a trabalhar em conjunto com a mídia e até com outras formas artísticas. Os resultados desse processo são bem visíveis nos anos 80. A esse respeito, é interessante, além de esclarecedor, citar o êxito das peças teatrais montadas, no período, a partir de sucessos literários, como os já mencionados **Feliz Ano Velho e Morangos Mofados**.

"As peças baseadas em livros que fazem sucesso na atual temporada indicam que, pelo menos quando se trata de seduzir o cobiçado e arredio público jovem, o teatro tem ido pedir conselhos à literatura".²⁰

Esse intercâmbio de meios (que não é novidade no campo das artes), no caso, se não ajuda a despertar uma sensibilidade propriamente literária, é eficiente estratégia de estímulo ao consumo do produto cultural, seja o livro, seja a peça, não importa aí a ordem dos fatores. O importante é que um desperta o interesse pelo outro e, nessa troca de códigos, o leitor/espectador vai formando um tipo de percepção muito mais ligado à imagem, mais imediata (num período em que a televisão aumenta seu poder), que à palavra escrita.²¹ Para uma geração cujo "grande

¹⁹ "A classe média que consumiu livros de Eça de Queirós, Machado de Assis e Vitor Hugo, ao lado de "águas com açúcar" como M. Delly (...) continua consumindo subliteratura misturada com obras clássicas". *O Rato de Livraria ataca outra vez*, in *Folhetim*, 22/2/81.

²⁰ *Palco de Letras*, Istoé, 27/6/84.

²¹ Não podem ser esquecidas, nessa linha, as inúmeras adaptações de obras literárias feitas para a TV, no período: **Senhora, A escrava Isaura, A Sucessora, Jorge, um brasileiro (Carga Pesada), O Primo Basílio**, em forma de novelas ou mini-séries, só para citar alguns dos muitos exemplos.

barato é música, não é ver peça nem ler livro"²², a produção cultural oferece, em duplo código, questões como sexo, relações afetivas, solidão, liberdade e até uma certa preocupação em resgatar alguns temas dos anos 60.

Nessa linha, a de intercâmbio de meios, pode ser interessante analisar a introdução, tanto no rádio como na TV, dos programas literários. Esses veículos começam a ser ocupados mais ou menos na esteira da efervescência do mercado editorial que, a despeito das peculiaridades apontadas, foi crescendo a ponto de ativar debates e discussões fora dos jornais e revistas, tradicionalmente usados na divulgação do trabalho do escritor. *Homens e Livros*, na TV Manchete, *Leitura Livre*, da Rádio e Televisão Cultura de S.Paulo, *Certas Palavras*, pela Rádio Gazeta AM, *Vamos Ler*, da Rádio USP, *Os Escritores*, da TV Educativa gaúcha, *Bibliografia*, da Rádio da Universidade, em Porto Alegre, todas no ar em 85 (com exceção de *Certas Palavras*, que saiu em 83), tentam abrir um novo espaço literário em conjunção com a mídia.²³

Atendendo às injunções e possibilidades do veículo, tentam inovações como pesquisar o gosto de potenciais leitores nas ruas, além de apenas entrevistar autores, tudo com "uma linguagem nada sisuda para atrair o público jovem".

É, então, ponto pacífico que, nos anos 80, o segmento "jovem" já está em definitivo incorporado ao mercado cultural brasileiro, como consumidor potencial, aquele jovem que cresceu ao mesmo tempo que crescia a indústria de bens culturais, estando, portanto, perfeitamente à vontade num universo dominado pela imagem e pelo espetáculo. Isso sem falar das inequívocas conotações que a "juventude" pode apresentar, relacionando-se ao tempo

²² Istoé, 27/6/84.

²³ *Escritores no ar*, Istoé, 4/9/85.

presente, ao progresso, ao futuro, palavras tão caras ao ideário da nossa modernização. A literatura, enquanto instituição, adaptou-se por completo aos novos tempos.

O público dos anos 80, cujo setor jovem não se interessa "em ver peça nem ler livro", já é diferente do público dos anos 70, formado na década anterior, em meio a ideais de uma cultura nacional, ideologicamente popular, comprometida com a denúncia, o protesto político explícito, e/ou com a mistura antropofágica de linguagens, as crescentes influências internacionais e a alegoria carnavalizadora proposta pelo Tropicalismo.

Nesse conflito estético, hoje histórico, traduzido principalmente nos Festivais Internacionais da Canção da TV Record, já se espelhava claramente o momento vivido pela cultura, ainda presa ao nacionalismo, numa época em que o país se abria definitivamente para a internacionalização, representada sobretudo pelo crescimento da televisão. Em 1968, esta transmite ao vivo, mas ainda não em cores, a verdadeira batalha travada no TUCA, Teatro da PUC de São Paulo, entre as duas tendências que se defrontavam: Caetano Veloso cantando *É Proibido Proibir*, debaixo de vaias, para uma platéia que o atacava por suas guitarras elétricas, suas dissonâncias, seu delírio sensual, letras e melodias que já captavam, em filigrana, a especificidade do avanço tecno-industrial do período, ainda oculta sob os choques políticos que alimentavam as canções de protesto.

"Até chegar à explosão tropicalista (...) a arte se foi despojando no seu percurso do seu protagonista predileto: a vaga e romântica entidade chamada povo, que de herói passa a inexistente ou ridiculamente apático. Em seu lugar foram surgindo outros temas, e novas questões invadiram as

discussões: consumo ou vanguarda, *underground* ou comunicação, som universal ou ligado às raízes, arte ou indústria".²⁴

É esse mesmo público, na maioria ainda avesso a tais inovações, que, anos mais tarde, vai devorar avidamente os depoimentos, as denúncias, os romances-reportagem e as memórias que povoaram os anos 70. Um público que ainda se debatia entre a letra e a imagem, a guitarra e o violão, ainda afeito a "ver peças e ler livros", a decifrar as metáforas e alegorias em que se traduzia a literatura-denúncia da década, como **Incidente em Antares**, de E. Veríssimo, a tentar interpretar a mão dupla de **Armadilha para Lamartine**, de Carlos Sussekind, a seguir com interesse até as reportagens de crimes nos livros de José Louzeiro, além da "tematização do povo" de João Antônio, a acompanhar os depoimentos e denúncias de ex-presos políticos, como o censurado **Em Câmara Lenta**, de Renato Tapajós.

No começo dos anos 70, desestimulados ou amedrontados com os recentes fatos políticos e com a ação da censura, os editores preferem aguardar prudentemente antes de investir em novos autores nacionais, preenchendo o quadro com os já atuantes em décadas anteriores, que tinham um público cativo: Autran Dourado, J.J. Veiga, Osman Lins, Murilo Rubião, Jorge Amado. Um balanço mais acurado demonstra que o mercado está repleto de publicações estrangeiras, em especial as de gênero erótico, tudo com condimentos leves e digestivos.

Por volta de 1974, passado esse período de expectativa, em que as tendências apenas se esboçavam, começam a tomar forma definida os novos rumos do mercado editorial: investimento maciço na chamada literatura de entretenimento, no *best-seller* estrangeiro, de retorno rápido e fácil.

²⁴ *Da ilusão do poder a uma nova esperança, Visão*, 11/3/74.

Os autores nacionais protestam, como Autran Dourado, por exemplo:

"Mas o que está acontecendo é o esmagamento da expressão nacional pelo livro estrangeiro de qualidade inferior ou pela má tradução. Esse problema criado pelo sistema internacional de produção não era antes tão poderoso, mas agora há uma invasão de sublivros que vem para destruir a expressão nacional. Maus livros ou bons livros mal traduzidos, tradutores mal pagos, traduções feitas numa língua parecida com o português".²⁵

E nesse esquemas as editoras puderam, então, já com o lucro assegurado, investir em autores nacionais, o que comprova a ambiguidade da questão. Em 1975, imitando fenômeno semelhante ocorrido em outros países da América Latina, fala-se em *boom* da literatura, também no Brasil.

Lançam-se novos autores, os chamados "novíssimos", por exemplo, Sérgio Sant'Anna, Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu (que vimos), Márcio Souza, J. Gilberto Noll, etc, muitas vezes premiados dos inúmeros concursos que povoaram o panorama literário de então; consolida-se o conto como gênero de maior repercussão, surgem várias revistas de literatura (*Escrita, Ficção, Inéditos*) e despontam novos espaços nos suplementos da grande imprensa.

O que houve, na verdade, foi a substituição de um ritmo lento, típico de um setor ainda não totalmente modernizado, por uma grande pressa editorial, no sentido de competir com os meios de comunicação de massa no atendimento e formação de públicos interessados. Mais tarde, como vimos, a sofisticação crescente da indústria cultural incluiria até uma tentativa de intercâmbio de meios que, todavia, não teve continuidade, pois todos os programas literários foram retirados do ar por falta de público. Continuaram apenas as adaptações de romances ou

²⁵ *Escritores desmentem crise de criatividade, Visão*, 10/11/75.

contos para novelas de TV. Talvez uma certa inadequação entre a letra e a imagem ...

Pode-se dizer que, nessa mudança lenta, mas claramente perceptível, desempenharam importante papel as revistas de atualidades semanais ou mensais que, desde os anos 60, começaram a transferir para o Brasil modelos europeus ou americanos (*L'Express*, *Time*, *Newsweek*), adequando-os às expectativas do novo público que se criava: *Veja* (1968) e *Istoé* (1977). A revista *Visão*, também importante, surgiu bem antes (1952) com uma outra proposta: era basicamente um veículo informativo das tendências do mercado e dos negócios em geral, dedicado aos empresários, e só mais tarde foi se adequando aos novos tempos e aumentando o espaço dedicado às questões culturais.

As novas revistas surgiram mais ou menos na esteira de outras, de ampla circulação nacional desde décadas anteriores, como *O Cruzeiro* e *Manchete*, cuja fachada modernizante já era a fotografia: já se acostumava o público ao mundo das imagens de homens importantes e seus feitos fundamentais... Não se pode esquecer *Realidade* (1967), que instaurou novos padrões gráficos e uma temática crítica da realidade brasileira, que lhe valeu muitos vetos da censura²⁶.

Principalmente *Veja*, *Visão* e *Istoé* passaram a dedicar uma atenção especial aos aspectos culturais, diferentemente de suas antecessoras, mais ou menos como sempre fizeram os jornais, em seus suplementos dedicados ao tema. A diferença é que a atenção dada a autores e livros incorporava-os aos esquemas promocionais antes só aplicados às grandes estrelas políticas, esportivas, do cinema ou da TV. Pode-se dizer que elas foram um importante instrumento de modernização e hierarquização da atividade literária, pois substituíram as publicações

²⁶ Também é importante citar, como uma espécie de precursora em assuntos culturais, a revista *Senhor*, que reunia "a nata da intelectualidade brasileira" dos anos 60: "Nela se encontravam as principais novidades da época (...) Tudo o que fosse vanguarda e inquietasse o espírito cabia nas páginas magnificamente elaboradas da revista *Senhor*". In *Nosso Século 1960-1980*, S. Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 52.

especializadas destinadas ao leitor culto, estabelecendo comunicação com um público bem maior, na imensa maioria de classe média. Esta descobriu então que, para estar bem-informada, deveria incluir, no panorama semanal de novidades, algum livro recém-lançado, possivelmente um novo e "moderno" romance de um talento apenas descoberto ou de algum autor consagrado e até mesmo um texto de "denúncia" do estado das coisas. É por isso que, neste trabalho, tais revistas foram incluídas como fonte importante, desde que elas, parte integrante da indústria cultural, além de detectar as tendências do leitor na escolha dos livros, trabalham na conformação do seu gosto, na medida em que elegem uma ou outra obra para ser exaltada ou criticada, por motivos nem sempre ligados à qualidade das mesmas. Algo como se tentássemos ouvir, a contrapelo, a "voz do dono", que nunca pode ser desconsiderada...

II. A Crítica

E aqui caímos na questão da crítica. Dividida entre a crítica acadêmica, especializada, que funciona como um mecanismo de seleção e hierarquização da literatura mais ou menos de acordo com os critérios do já institucionalizado e, de uma certa forma, às vezes refugiada nos suplementos como *Folhetim* (da *Folha de S. Paulo*) ou *Cultura* (de *O Estado de São Paulo*) e aquela outra feita pelas revistas semanais, cujo objetivo mais e mais foi se reduzindo a fazer propaganda dos novos produtos disponíveis nas estantes das livrarias, a crítica literária regular e militante vai aos poucos se eclipsando.

"Certos suplementos podem achar muito 'democrático' entregar a arte perdida da recensão a miríades de noviços-alunos, mas o resultado é lamentável e certamente não supre a falta da crítica profissional. Há quinze anos, havia muito mais crítica viva no Brasil que hoje. Onde estão os suplementos d'antanho?"²⁷

A mordacidade de Merquior, de dentro do veículo criticado, tematiza o dilema vivido pela crítica em tempos de cultura de massas. Sem saber exatamente qual o seu lugar, pois esse realmente está em processo de redefinição, ela vai assumindo, ao longo do período, um papel cada vez maior de divulgação pura e simples.

Não há como não sentir aqui uma espécie de revivescência da chamada "crítica de rodapé", aquela que predominou nos anos 40 e 50, fundamentalmente marcada pela não especialização dos que a ela se dedicavam, os então "bacharéis". Oscilando entre a crônica e a notícia, numa

²⁷ MERQUIOR, J. Guilherme. *Com a imaginação da liberdade*, VEJA, 01/11/78.

linguagem eloquente, mas de leitura fácil, seu objetivo era quase o de "informar", fazer publicidade, adequando-se ao ritmo industrial da imprensa, num diálogo bastante próximo com o mercado de sua época. Mas, conforme afirma Antônio Cândido, isso não impedia que se produzisse "uma visão competente, ao mesmo tempo formativa e informativa".²⁸

O surgimento de uma crítica universitária, através de uma geração formada pelas Faculdades de Letras do Rio e de São Paulo contribuiu para que o "rodapé", aos poucos, se extinguisse, em virtude das novas exigências do crítico agora especializado, com base em critérios de competência específicos de sua área, tais como outra linguagem e outro método de análise, muito diferentes do tratamento geralmente anedótico-biográfico conferido pelo rodapé.²⁹

Se, como afirma Cândido, a crítica em geral se fortaleceu com o consequente aparecimento de livros e revistas especializadas, por outro se enfraqueceu, devido ao êxodo dos críticos universitários, que não tinham os jornais como seu veículo de eleição. O horizonte de uma indústria cultural a ser levada em consideração ainda parecia absolutamente distante... Criou-se, portanto, um vazio que passou a ser preenchido pelos Suplementos Culturais ou Literários, veículos mistos entre o "rodapé" e a revista literária, que cumpriram papel relevante. Ao contrário do "rodapé", integrado ao corpo do jornal, o "suplemento", no seu formato separado, já indica que a forma da crítica que aí se faz não é mais exatamente aquela que se coaduna com o *medium*, embora este ainda necessite da respeitabilidade aurática de seu conteúdo.

Assim, não é de espantar que, já no início dos anos 70, com a industrialização da cultura avançando a largas passadas, as coisas tenham se invertido: se antes eram os críticos acadêmicos que olhavam de soslaio para os críticos de "rodapé", agora são os jornais que, com exceção dos

²⁸ Veja, 15/11/75.

²⁹ Cf. SUSSEKIND, Flora. *Rodapés, Tratados & Ensaio*s, in *Folhetim*, 12/12/86.

Suplementos, passam a não aceitar-lhes o "discurso competente", em virtude dessa mesma competência: linguagem tida como "jargão incompreensível" e método que inclui uma lógica argumentativa, sem os rasgos de intuição e as informações muitas vezes superficiais dos textos jornalísticos. Como afirma F. Sussekind: "numa sociedade submetida a rápido processo de espetacularização, parece muitas vezes faltar ao ensaísmo acadêmico o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica. Daí a rejeição deste "texto estranho" porque "incompreensível" para esta invenção tão espertamente manipulada pela grande imprensa: a do leitor médio".³⁰

Desponta assim o que Cândido denomina "columismo literário", algo como um pastiche do rodapé (executado no mais das vezes pelos "noviços-alunos" referidos por Merquior): a pessoa recebe o material enviado pelo editor, retira uma ou outra frase e faz sua coluna, sua "resenha". Mas, dialeticamente, Cândido acrescenta:

"Não há dúvida de que isso é muito útil para informar o público e não vejo mal nenhum nisso. O caso é que sente-se falta de uma nova fórmula, curta mas com tônus, músculos críticos mais acentuados".

Por conseguinte, conforme se ampliam os espaços para resenhas e colunas na imprensa em geral, a reboque da demanda de textos informativos e *best-sellers* literários, prolifera a figura do intelectual (geralmente jornalista) que tenta uma dicção nova, misto da linguagem acadêmica e do estilo mais impressionista, "gênero rodapé". O grande problema é que aquilo que surgira como uma promessa de estabelecer ligações ou diálogos, por mais limitados que fossem, com o novo tipo de público que se formava pelos esquemas da cultura de massas, uma ponte necessária entre a produção intelectual e esse público que precisa ser esclarecido de maneira não-

³⁰ Op.cit.

técnica, acabou recaindo, na maioria das vezes, no elogio do óbvio e do banal, no elogio da mercadoria.

É interessante notar que, nesse impasse, até a própria crítica acadêmica, ainda a salvo, mas nem tanto, das injunções do mercado (desde que passa a atender a demanda ensaística do novo público universitário, o que, em si - ressalve-se - é uma importante função), também se transforma, com o tempo, em assunto das revistas semanais, que respeitosamente digerem seus últimos "lançamentos", tentando assim transferir para si um pouco da aura da matéria tratada:

"A contar pelas muitas acusações que a atividade de crítico vem angariando nos jornais, torna-se mais evidente que a melhor produção analítica é ainda um privilégio da universidade".³¹

Entretanto, apesar de todos os esforços, também essa produção analítica não passou ilesa pelos novos tempos. Tendo-se consolidado nos anos 70 o esvaziamento total da antiga crítica "de rodapé" - o que já vinha da década anterior - substituída agora, nas revistas e jornais, pelo "colunismo literário", a crítica universitária, que poderia ter-lhe ocupado o lugar (como de fato pretendia), não consegue, com louváveis exceções³², cumprir integralmente esse papel, devido a uma série de fatores: a crise generalizada por que passa a universidade, as demissões arbitrárias promovidas pelo Estado, o clima de terror que se estabelece e - principalmente - a nova organização industrial que passa a presidir a cultura.

Como afirma Flora Sussekínd, agora se tem um tipo de profissional "mediano e dono de um discurso minimamente competente, em nada ameaçador às instituições universitárias ou aos

³¹ *Caminhos opostos*, Istoé, 9/12/87.

³² Foram muitos os críticos, não só de dentro da universidade, que tentaram uma intervenção mais efetiva e imediata na vida cultural e também política do país, abrigados nos jornais e revistas "alternativos": *Opinião*, *Cadernos de Opinião*, *Movimento*, *Argumento*, *Almanaque*.

ouvidos pequeno-burgueses de alunos e epígonos, preocupado unicamente em parafrasear e aplicar, como uma espécie de receita de bolo, qualquer novo método que entre na moda"³³ Perdido nos labirintos administrativos da academia, sem interesse maior pela pesquisa ou pela docência, premido pelas urgências dos novos tempos, esse intelectual "de novo tipo" preocupa-se apenas com manter a estabilidade de seu posto, obter bolsas de estudos, redigir "colunas" e proferir palestras "espetaculares", bem adequadas a outra realidade que se instaura. Essa é uma tendência que se afirma ao longo do período; em fins dos anos 80, Silviano Santiago declara, apreensivo:

"Nós somos da terra de Ruy Barbosa, muito sensíveis à oratória. A tendência atual é pela conferência-show. Muito mais pelo show que pelo debate de idéias. Acho que há um grande perigo de que a produção desses intelectuais se resuma a essas palestras".³⁴

No mesmo texto acima citado, Flora Sussekind lembra um outro de Roberto Schwarz, publicado nos anos 70, onde ele apontava os vícios mais comuns da nova crítica que despontava, satirizados em conselhos úteis àqueles que se lançavam na inglória tarefa. O primeiro "conselho", como exemplo, é preciso e precioso: "Acusar os críticos de mais de quarenta anos de impressionismo, os de esquerda de sociologismo, os minuciosos de formalismo e reclamar para si uma posição de equilíbrio".³⁵

Já no final dos anos 80, o que se pode perceber, então, é que o crescimento editorial, se não estimula a reflexão crítica - muito pelo contrário, pois o interesse é vender livros e não

³³ *Literatura e Vida Literária*, Rio, J.Zahar Ed., 1985, p. 31.

³⁴ *IstoÉ*, 11/11/87.

³⁵ *19 Princípios para a Crítica Literária*, in *O Pai de Família*, cit., p.93.

analisá-los - estimula a ampliação do espaço para a literatura na imprensa, pelo mesmo motivo: notícias, resenhas, colunas, comentários (muitas vezes negativos) sempre colocam o objeto-livro em evidência e até, numa espécie de metalinguagem, comenta-se a ampliação desse espaço:

"Dada a inexistência da literatura no Brasil, é surpreendente o espaço que lhe é reservado na imprensa. Ainda que todas as revistas tenham desaparecido e que não haja um único programa de televisão (sic) a esse respeito, os jornais continuam a manter seus suplementos literários".³⁶

O artigo citado tematiza a "absoluta insignificância" da literatura brasileira em termos de "impacto comercial e cultural", e afirma ser curioso haver "críticos, resenhistas e até leitores se movendo em torno do cadáver". O que se depreende daí, num primeiro nível, é que hoje já é tão grande o poderio da máquina editorial, que ela pode suportar a contradição absoluta de resenhar um "cadáver", de tecer comentários sobre algo "inexistente". Mas, olhando mais fundo, percebe-se que essa "morte" é relativa, só existe em comparação com a vida excessiva da TV, e a aura literária, mesmo esmaecida, ainda tremeluz brandamente, emprestando-se ao veículo, que dela precisa mais que nunca para iluminar a escuridão...

³⁶ Veja, 29/7/92.

III. O Autor

Os próprios escritores, também divididos entre a possibilidade de dedicação exclusiva à literatura e a aceitação pura e simples do jogo mercantil, sentem a ausência de uma crítica judicativa e refletida, que realmente defina forças e fraquezas, deficiências e originalidades, que possa incentivar redefinições e argumentar com propriedade. Assim, criticando a crítica (na verdade, quem quer crítica?), eles expõem seu mal-estar ante as novas injunções:

"Não existe mais crítica e sim resenha (...) O que se vê é um panorama desértico, com raros oásis, onde um dos maiores problemas é a crítica estar entregue nas mãos de um grupelho incompetente de resenhadores, escolhidos menos pela sagacidade do que pela amizade com leitores de jornais e revistas".³⁷

O autor, saudoso do "rodapé", constata o desaparecimento de "críticos de peso" como Alvaro Lins ou Sérgio Milliet, que, no passado, "orientavam, analisavam com rigor e fundamentação, estabeleciam parâmetros, formavam uma ponte entre obra e leitor".³⁸

Menos direto que Loyola, porém raciocinando na mesma direção, Silviano Santiago declara:

³⁷ BRANDAO, Ignácio L. *Istoé*, 19/8/87.

³⁸ Id., *ibid.*

"O elemento mais corrosivo da produção intelectual dos anos 70 e 80 tem sido a indústria cultural (...) É aí, nesse mergulho violento no mercado, que vai haver um comprometimento da obra (...) Trabalhar para a indústria cultural é, hoje, assinar o pior pacto possível e vender a alma ao diabo."³⁹

É importante frisar que essas críticas a um determinado tipo de crítica são feitas de dentro do aparelho criticado (desde que as revistas são, mais ou menos, a "voz do dono", como dissemos), por autores que já usam esses veículos (e são usados por eles) como canal de divulgação para si mesmos e para seu trabalho. Isso, longe de constituir um paradoxo, é apenas índice do poder desses meios de comunicação, expresso no alto grau de contradição que podem suportar, como vimos, além de significar, tanto por parte do veículo quanto da crítica feita a ele, uma tentativa de legitimar cada um seu próprio papel. A "independência" da crítica assim feita, sugere uma autonomia que o crítico não mais possui, pois ele agora depende do mecanismo criticado, se não para sobreviver, pelo menos para fazer ouvir sua voz, muitas vezes pouco audível nos textos que atingirão poucos leitores.⁴⁰ São os antiquíssimos termos da mercantilização da literatura, agora adequados à dinâmica da cultura de massas.

Ou seja, os escritores adotam atitudes e desenvolvem formas que são respostas pessoais dentro de um campo de forças já estabelecido, com limites e pressões bem determinados. Nesse campo de forças estão em jogo dois tipos de atividade produtiva: a propriamente literária, função

³⁹ Istoé, 11/11/87.

⁴⁰ "Even the implacable rigour with which criticism speaks the truth of an untrue consciousness remains imprisoned within the orbit of that against which it struggles, fixated on its surface manifestations." ADORNO, T.W. *Cultural Criticism and Society*, in *Prisms*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990, p.22.

do escritor, e a industrial, a cargo das editoras. E os vínculos entre ambas nem sempre são harmoniosos...

É mais ou menos o que frisa Autran Dourado, falando sobre a confusão entre a profissionalização do escritor e a industrialização da literatura (Veja, 8/12/76):

"Acho que confundem literatura com produto literário. O livro é um produto que pode ser comercializado e seu autor deve, certamente, participar dos lucros, pois vivemos numa sociedade capitalista e essa é a regra do jogo...Mas há uma diferença flagrante entre comercialização e profissionalização. Eu sou um escritor e *meu objetivo é me realizar como escritor*".

Melhor dizendo, mesmo que sua atividade produtiva continue a ser artesanal, o autor agora é, em definitivo, um produtor trabalhando para o mercado, o que lhe impõe conhecer e, mal ou bem, aceitar suas regras. "The singer goes with the king", diz um ditado inglês, o que implica sustento de um lado e gratidão do outro, ainda que relutante.⁴¹

Viver do próprio trabalho sempre foi uma ambição dos escritores não apenas brasileiros e, mesmo sentida como necessidade, nunca se resolveu muito bem na relação mantida com os "sagrados" valores literários⁴². Hoje, quando o processo parece ter atingido o ponto máximo,

⁴¹ "Aunque sigue siendo un hombre con un lápiz y un block de papel, la profesionalización lo suelta de un modo indireto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino que lo obliga a asumirse como un productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar." RAMA, A. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Mexico, Marcha Editores, 1981, p.94. Com a ressalva de que, no período em estudo, aos poucos o bloco de papel e o lápis foram sendo substituídos por máquinas de escrever eletrônicas e computadores.

⁴² Em *Intestino Grosso*, conto do livro *Feliz Ano Novo* (S.Paulo, Cia das Letras, 1991), Rubem Fonseca cria uma entrevista narrada por um repórter, onde o autor fala de sua "Arte", mas só mediante pagamento: "Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse sim, desde que fosse pago - 'por palavra'" (p.163).

dentro dos limites da nossa peculiar modernidade, a perda da "aura" literária (ou sua atrofia, como disse Benjamin) ainda é vista como diminuição por muitos autores e por grande parte da crítica.

Se isso não é verdade no que se refere a uma suposta essência imutável da literatura, por outro lado, não há como deixar de perceber, a atenção excessiva à produtividade e à demanda pode prejudicar os processos de amadurecimento artístico que não seguem obrigatoriamente os parâmetros da produção industrial.

É muito difícil, dentro das facilidades que o mercado oferece, manter uma constante reflexão sobre a própria obra. Daí o risco dos descuidos, das mesmices, chulices e obviedades que vêm permeando a literatura contemporânea. Para se relacionar melhor com os virtuais leitores, roubando-lhes algumas horas de televisão e inclusive tentando competir com o seu código estético, marcadamente realista, o escritor tem muitas vezes optado pelo gosto padrão: um texto que poderia ser de boa qualidade, porém muitas vezes escrito com pressa para um leitor também apressado, não consegue mais escapar das redundâncias e clichês.⁴³

O público, então, insere-se nesse intrincado mecanismo como mola mestra, sem a qual nada funciona. Devido a isso, criaram-se vários sistemas para orientá-lo no labirinto bibliográfico: as colunas, os comentários, as resenhas, as notas, as famosas "listas dos mais vendidos", os suplementos de cultura e cadernos "b" nos jornais - onde se amontoa também todo

⁴³ Nesse sentido, meio a contragosto, os próprios autores às vezes admitem escorregões em sua obra. Por exemplo : "Embora não concorde com todas as críticas feitas ao romance **O Beijo não vem da boca**, de 1985, ele (Ignácio L. Brandão) acha que esse é um livro **raté**, escrito antes do tempo (sic), palavroso." *Istoé*, 19/8/87.

tipo de apelo ao mais desbragado consumo, ao abuso do fungível e do descartável - além de programas em rádio e TV, como vimos.⁴⁴

As listas, sobretudo, orientam um tipo de comportamento que consiste em apostar no conhecido: o conhecido é o mais famoso e, portanto, tem mais sucesso. Estabelece-se, assim, uma espécie de "marca literária",⁴⁵ que funciona como garantia; conquista a confiança como um produto que se consegue impor, bom-bril, gillette, danone, jorge-amado ou rubem-fonseca: "mais um Jorge Amado", "o novo Rubem Fonseca", em que o termo "novo" pode não significar necessariamente novidade, apenas "mais um"...

Por trás da "marca", a figura do escritor, sua imagem pública, pela qual o leitor sempre nutre curiosidade. Nunca a imagem do escritor foi tão importante: veiculada pela imprensa e em menor escala pela mídia, chega a substituir a importância da própria obra. Proliferam as "entrevistas literárias" que versam sobre política nacional, pratos preferidos, manias secretas, concepções artísticas e opiniões sobre o próprio trabalho, sempre ilustradas com fotografias. Vai muito longe o tempo em que a discreta colaboração nos jornais rendia alguns poucos e assíduos admiradores... É a literatura em tempo de espetáculo.

Se, por um lado, para os escritores, isso tem tido como móvel o desejo legítimo de poder transmitir sua mensagem pessoal e de dar-se a conhecer, a fim de melhor conquistar o público para seus livros, para as editoras representa um inequívoco aumento da possibilidade de nortear

⁴⁴ Esses últimos parece que tiveram vida curta e não resistiram ao predomínio da imagem sobre a palavra escrita, além do que, sendo comercial, a TV não tem nenhum interesse em promover a leitura como concorrência, por mínima que seja, a não ser em forma de muito bem pago *merchandising*. Assim, hoje é comum, por exemplo, verem-se personagens de novelas com livros nas mãos, dos quais muitas vezes se mostra a capa com estudada insistência.

⁴⁵ Tomo o termo de empréstimo a Angel Rama. *Op.cit.*, p.99.

o gosto do leitor na direção dos produtos que pretende colocar no mercado, suas "marcas" registradas.

Então, "viver da pena" significa, para o escritor contemporâneo, muitas vezes enveredar por estratégias de divulgação, de promoção e de vendas do objeto-livro antes sequer imaginadas, quando, colocado o ponto final, ele se separava do texto e o entregava para publicação. Hoje, ao longo de tardes e noites de autógrafos, muitas vezes em viagens pelo interior do país, ele enfrenta verdadeiras maratonas de entrevistas e palestras, em busca de um público já tradicionalmente arredo. A essas promoções de divulgação não falta inclusive, muitas vezes, patrocínio internacional.⁴⁶

Além de ter que repensar a própria noção de texto literário - herança modernista, que moldava uma escrita pessoal, muitas vezes elíptica e com muito de artesanal na filigrana da composição -, em razão das exigências da produtividade industrial e de um leitor afeito a imagens e cores, mais que a letras, o escritor de hoje teve que repensar seu próprio perfil enquanto intelectual e profissional:

"Não é difícil imaginar qual é o ideal do escritor dos anos 80: bom contrato, boa publicidade, boa vendagem. De quebra, boa qualidade. Para alguns críticos mais impertinentes, isso é pouco. Para os próprios escritores, sempre mais afinados com o tempo do que o crítico, isso é suficiente para definir um novo perfil do escritor e da obra literária no Brasil".⁴⁷

⁴⁶ Por exemplo, o projeto **Encontro Mercado**, "bancado pela fábrica de computadores IBM (...) garante passagens, hotel e um cachê para rodar o país em palestras e sessões de autógrafos". *Istoé*, 19/8/87.

⁴⁷ SANTIAGO, Silviano. *A lei do mercado*, *Istoé*, 3/1/90.

Tais palavras, partindo de um escritor que também é crítico, sintetizam o caminho percorrido pela literatura, no corpo a corpo com a nova maquinaria cultural. Avanços, recuos, protestos, adaptação. Progresso, atraso. Modernização e...pós-modernidade?

Como essa, há ainda muitas perguntas sem resposta, assim como muitas outras por fazer. É o que tentaremos agora, na sequência do trabalho, em busca de uma compreensão ao mesmo tempo mais ampla e mais profunda das transformações nos modos de produção cultural contemporâneos. Um ponto a mais na abertura do foco, ampliando a visão do campo.

C. A MÍDIA

"Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo mundo. Desde que ela chegou, não me lembro quando, quase não temos falado de outra coisa".

(A máquina extraviada, J.J.Veiga)

I. Coordenadas

Se a televisão foi a metáfora inicial usada para sintetizar um período em que a imagem, cada vez mais, passou a ocupar espaços antes preenchidos por outras formas culturais, trata-se agora de retomá-la, enfocando com mais amplitude e profundidade - na medida do possível - o que ela realmente simboliza, na intrincada rede de relações entre a letra e a imagem que, conforme pudemos apreender nos textos analisados, além de aspectos culturais, envolve coordenadas históricas, econômicas e sociais.

Pode-se dizer que o aparecimento da televisão, nos anos 50, visto de hoje, já se perde num idílico passado de serões familiares em volta do rádio e de salas de cinema lotadas nos sábados à noite. A visão contemporânea introduz um toque nostálgico, que, vimos, já é uma marca de época.

O termo contemporâneo, aqui, refere-se a um período que assiste ao esvaziamento gradativo dos cinemas, ao surgimento das rádios FM, à televisão ocupando todos os espaços públicos e privados, à expansão do mercado fonográfico, ao crescimento do mercado editorial, à definitiva profissionalização do escritor, à introdução dos computadores. Todas essas modificações perseguem uma mesma lógica, cujo ponto de partida pode ser situado no início do regime militar, quando então aos poucos vai se criando uma conjuntura político-econômica que já é expressão de um novo tipo de articulação com o mercado mundial.

As implicações disso para o processo cultural dizem respeito à importação de modernas técnicas e esquemas de organização produtiva, o que passa a exigir cada vez mais um reaparelhamento do novo mercado de bens culturais, dentro do qual a literatura se inclui, na busca de crescimento e sofisticação.

Esse crescimento ocorre de forma diferenciada, de acordo com cada setor, mas sua evolução e constante consolidação estão vinculados ao fato de que a instauração do Estado militar aponta, no nível econômico, para um aprofundamento das tendências já verificadas no período anterior, do governo Juscelino, ou seja, a paulatina introdução do Brasil no circuito do capitalismo avançado. Este vai trazer novas formas de organização do trabalho a nível internacional (a instalação de multinacionais), uma nova dinâmica das operações bancárias internacionais (que possibilitou o crescimento acelerado da nossa dívida externa), novas formas de industrialização e automação (incluindo o desenvolvimento e consolidação da mídia eletrônica).

Periodizar um fenômeno dessa natureza requer distinguir entre a instalação de várias pré-condições para o funcionamento da nova estrutura e o momento em que elas se combinam já num sistema totalmente formalizado. Dessa maneira, pode-se dizer que os militares criaram as condições necessárias para o funcionamento do capitalismo brasileiro segundo uma outra lógica: a da internacionalização do capital.

No contexto mundial do desenvolvimento capitalista, as implicações econômicas do processo cultural dizem respeito às características do que hoje já se chama pós-modernidade, mesmo no Brasil; melhor dizendo, esse fenômeno refere-se à emergência de novos traços formais na vida cultural, que correspondem ao surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova

ordem econômica, chamados também de sociedade pós-industrial, sociedade de consumo, capitalismo tardio, etc.

Fredric Jameson considera que o capitalismo tardio (termo para ele mais adequado, entre todos esses citados) constitui a mais pura forma do capital surgida até então, *a prodigious expansion of capital into hitherto uncommodified areas*,¹ dentro de uma periodização em que aponta três momentos subsequentes, cada um deles marcando uma expansão dialética em relação ao anterior: o capitalismo de mercado, o capitalismo monopolista ou imperialista, e o atual, multinacional ou tardio, caracterizado por um incrível salto tecnológico (eletrônica, informática, energia nuclear) - a "segunda revolução industrial" - e que vem conseguindo eliminar, no centro, os enclaves de qualquer organização pré-capitalista. Embora pareça excessiva, pesada e pouco literária, nestes tempos de condimentos leves e digestivos, esta explicação é importante, como veremos adiante.

Contudo (e apesar de tudo), é necessário enfatizar que, em se tratando de Brasil, a especificidade dos movimentos enformadores de nossa economia e sociedade, se não são outros, pelo menos funcionam de forma diferente, com dinâmica e tempos diversos, visto estarmos sabidamente na periferia. Isso tem consequências óbvias no estabelecimento de nossas próprias coordenadas culturais, que não podem simplesmente reproduzir aqui dentro (por maior que seja a hegemonia do centro) os parâmetros de fora.

A despeito de hoje fazermos parte de uma "comunidade cultural planetária", que praticamente desconhece fronteiras nacionais, tal o poder da mídia, não se pode ignorar a

¹JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p.35. O autor prefere o termo capitalismo tardio (*late capitalism*), que indica continuidade em relação àquilo que o precedeu, ao invés de sociedade pós-industrial, que indica uma ruptura que efetivamente não houve.

convivência, aqui, de miséria e sofisticação tecnológica, de atraso e progresso, das desigualdades regionais, gerando um até hoje presente descompasso que, como frisa Roberto Schwarz, é elemento formador importante da nossa vida cultural, desde as origens.²

Esse descompasso, de conotação temporal (pois se tratam de diferentes estágios de desenvolvimento, de diferentes temporalidades convivendo num mesmo presente), soma-se a outro, mais espacial na aparência, conceituado pelo mesmo autor: o das "idéias fora do lugar". Analisando o liberalismo europeu aqui introduzido no período escravista, R. Schwarz considera-o "fora de lugar", por não ser ainda adequado à realidade social e política do país.³ Enfatiza assim o hiato entre intenção e realização, a posição estranha de idéias aqui chegadas antes do desenvolvimento das forças sócio-econômicas que as tinham gerado na Europa, ou seja, enfatiza o descompasso, mais uma vez.

Esses dois conceitos parecem ser, então, as duas faces de uma mesma moeda: a idéia de que a vida cultural brasileira sempre foi pautada pela tentativa de harmonizar o nacional atrasado e o estrangeiro adiantado, simbolizando a vontade de se sentir avançado sem as condições materiais para tanto. A história da nossa literatura tem muito a ensinar sobre isso, desde sempre.⁴

² SCHWARZ, R. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, in *Que horas são?*, S. Paulo, Duas Cidades, 1987.

³SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*, SP, Duas Cidades, 1977.

⁴ "Mas não se ocultaria talvez um sutil preconceito, que se ignora a si mesmo, nessa propensão de ver o nosso país mental como substancialmente retardado e, daí, medir cada conjuntura nacional pelo metro do intervalo que, necessariamente, nos distanciaria dos países avançados?" In BOSI, Alfredo. *Post-Scriptum 1992, Dialética da Colonização*, S. Paulo, Cia das Letras, 1992, p.361.

A inserção do Brasil no capitalismo tardio, ainda que na periferia, cria, num primeiro momento, a *ilusão* de que esse descompasso finalmente vai deixar de existir, na medida em que, a partir de então, as mesmas idéias passam a circular quase ao mesmo tempo em quase todo lugar, veiculadas pela mídia, num processo de sincronização nunca alcançado antes. Essa sincronia das idéias, porém, não elimina a realidade do atraso em relação ao chamado Primeiro Mundo, nem as desigualdades regionais, embora procure neutralizá-las através de um discurso homogeneizante. Esse conteúdo é velho conhecido, na multiplicidade de suas formas. O que mudou foi o *medium*: o discurso eletrônico agora é muito mais poderoso. De maneira geral, poderíamos afirmar que o período que se inicia em 64 constitui um momento de importantes reformulações também para o sistema cultural, no sentido de sua organização em termos empresariais, sendo que, a partir da "abertura" de 79, pode-se constatar que já existe toda uma nova estrutura em funcionamento e em constante expansão. Assim, a periodização deste trabalho tem marcos precisos no início; a década de 80, em bloco, coloca-se como sua consequência. Escolher fechar com ela o trabalho é apenas uma questão de método, pois as transformações ainda estão em processo. No que diz respeito aos anos 70, o desenvolvimento do mercado de bens culturais coincide com a elevação do padrão de vida das camadas médias (propiciada pelo clima do "milagre brasileiro"). Além disso, esse desenvolvimento carregou-se com toda uma implicação ideológica que se expressava na censura: esta, mal ou bem, representava o tipo de orientação que o Estado pretendia conferir à cultura e acabou funcionando como uma espécie de emblema da época, através do qual seria possível interpretar toda a produção cultural, como se interpreta um código cifrado, acessível apenas aos iniciados.

Entretanto, ela não agiu de modo uniforme, o que significa que seus efeitos também não o foram; foi seletiva: impedia um tipo de orientação, mas incentivava outro. Assim, textos

específicos (de teatro, música, literatura, cinema) foram censurados, mas não a produção geral desses bens, que cresceu e se solidificou, amparada inclusive pelo interesse de um público ampliado, como vimos.

Além do mais, houve fases diferentes na sua vigência: o golpe de 64 tentara constranger a criação artística, sem consegui-lo, porém, num primeiro momento, porque ela vicejava forte entre uma intelectualidade preocupada com seus aspectos sociais, voltada para um ideário de esquerda. Os mecanismos de estrangulamento cultural, então, constituíam ainda uma espécie de movimento que procurava criar bases sólidas para o poder recém-instaurado. Pode-se afirmar que ainda havia relativa flexibilidade e muitas contradições. O verdadeiro golpe para a cultura, sabe-se, veio definitivo com o AI5.⁵

Quando começam a se fazer sentir as primeiras crises oriundas do fracasso do "milagre", o Estado, além de tentar recuperar o terreno perdido frente à insatisfação popular, da classe média e do empresariado, estabelecendo a política de distensão do governo Geisel, começa também a investir no terreno cultural. Passa a intervir diretamente, criando uma Política Nacional de Cultura, em 1975. Extremamente contraditória, pois se propunha a incentivar através de subvenções, ao mesmo tempo que coibia com a censura, tal Política reforça a necessidade de organização da cultura em moldes empresariais, em que a profissionalização e a conquista do mercado são pontos cruciais.

O produto cultural vai cada vez mais acentuando seu caráter de mercadoria e reacendem-se discussões sobre até que ponto ele é imune às influências do dinheiro. Assim, "(...) por opções de caráter tático ou não, o fato é que o Estado, seja pela sua "flexibilidade" ideológica, seja pelo

⁵ Ver SCHWARZ, R. *Cultura e Política 1964-1969*, in *O Pai de Família*, Rio, Paz e Terra, 1978.

investimento na precariedade material que rege o trabalho cultural no Brasil, consegue tornar-se o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70".⁶

Então, a preocupação em saber se a censura teve um papel determinante na produção cultural da época, sem ser equivocada, -pois a censura também é elemento constitutivo -, atinge apenas a superfície de uma questão bem mais profunda: o que na verdade ocorre, a partir de 64, é a gradual adequação do artefato cultural ao circuito da mercadoria.

Pesquisando as revistas semanais do período que, vimos, passaram a ser, aos poucos, além de veículo informativo, conformadoras do gosto padrão da classe média para o crescente consumo da indústria cultural, podem-se encontrar diagnósticos indicadores de que o fenômeno, apesar da censura, era perfeitamente visível. Por exemplo, um artigo de Geraldo Mairink, por ocasião da revogação do AI5, sobre os efeitos dessa mesma censura sobre a cultura brasileira⁷, afirma:

"O AI5 teve uma influência não apenas **externa** (proibindo obras), como **interna** (encravada no corpo dos artefatos culturais produzidos), de forçar uma linguagem cabalística de sinais trocados, de segredos indecifráveis (...) No entanto, o fermento estético do Ato secou depois de 1975, quando a "fachada modernizante do país arcaico" (já nesse momento entre aspas) mostrou que os filmes brasileiros eram campeões de bilheteria no mercado nacional, que as telenovelas em cores passaram a ser a linguagem viva e o ópio de milhões de brasileiros, que a censura desapareceu da imprensa escrita e que o mercado fonográfico tornou-se o quinto do mundo. O triste

⁶ HOLLANDA, H.B. e GONCALVES M.A., *Anos 70 : Literatura*, Rio, Ed. Europa, 1980.

⁷ *Veja*, 13/13/1978.

país espiritual de 1968 acorda então com um suporte material que evidentemente nada tem a ver com a qualidade da produção, mas que permite a sua existência e saúde."

A grande reformulação pela qual passa o processo cultural, nesses anos, confere-lhe, então, feições específicas. Uma delas, aqui levemente impressa nas entrelinhas, parece ser uma espécie de novo ufanismo, assentado na idéia de que (enfim!), apesar da censura, atingimos a modernidade da indústria cultural, um sentimento de superação do descompasso bem fundado nas aparências.

Se os anos 70 foram propícios à criação de condições para que uma nova estrutura se instalasse, os anos 80 vão assistir ao seu funcionamento em larga escala, com todas as consequências decorrentes.

O horizonte político-cultural do final dos 70 introduzira inúmeras questões novas, geradas já nas novas condições de produção, isto é, a consolidação do mercado de bens culturais, além do papel do estado como mecenas implícito ou explícito. Tais questões diziam respeito sobretudo às posições divergentes no tocante às relações entre os intelectuais e o poder, expressas nas discussões a respeito da "cooptação", termo então bastante usado. No banco dos réus, aqueles intelectuais e produtores de cultura que acabavam optando por formulações culturais "neutras", socialmente assépticas, buscando o "intimismo à sombra do poder", ou seja, não discutindo mais os fundamentos desse poder à cuja sombra estavam livres para cultivar a própria "intimidade".⁶ Como apontamos antes, choveram bolsas, empregos, financiamentos e facilidades para publicações, de acordo como o beneplácito do poder estatal aos que não se mostrassem

⁶ Ver COUTINHO, C.N. *Cultura e Democracia no Brasil*, in *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 17, 11/79.

"indesejáveis". Para estes, desemprego e censura, representada pela impossibilidade de circulação de seu trabalho artístico ou teórico.

Correndo paralela a essa discussão, surgem algumas formas alternativas de produção cultural, como, por exemplo, a poesia dita marginal e os grupos experimentais de teatro ou cinema, todos ainda procurando criar um circuito de produção que passasse ao largo do já sólido mercado cultural e dos centros de poder.

Nos anos 80, essas questões são eliminadas pela lógica implacável do sistema mercantil e pela dinâmica da mídia. A palavra "cooptação" logo caiu em desuso (sem que desaparecesse a prática), levada de roldão nas reclamações de "patrulhamento ideológico". A poesia marginal encontrou uma poderosa editora, ampliou seus leitores, profissionalizou-se, vestiu "terno e gravata", segundo um dos integrantes; os grupos experimentais de teatro aos poucos desapareceram.

Num balanço sobre o primeiro ano do governo Figueiredo, *IstoÉ*, em 27/2/80, afirma:

"O quadro das relações entre cultura e poder parece, enfim, melhor definido. Se não abriu todas as portas, o novo governo ao menos deixou aos intelectuais e seus sucedâneos mais espaço. Pois é esse o grande problema de quem faz arte ou comunicação agora, no Brasil; como ocupar esse espaço."

O que *IstoÉ* não diz é que esse espaço já tinha sido ocupado pela indústria cultural, sendo que o fator decisivo nessa ocupação fora a simbiose operada entre a mídia e o mercado, apagando limites, esbatendo nuances, estabelecendo uma indiferenciação completa entre

o que é cultura e o que é mercadoria⁹, com base numa estética que só foi possível criar com a proliferação das imagens pela televisão: a do espetáculo, tão presente em alguns dos textos analisados e que especificaremos adiante.

O problema da cultura como mercadoria não é novo e suas ambiguidades requerem cuidado no trato; o que é novo, no período, é o casamento entre mídia e mercado, que introduz indiferenciações antes impossíveis de conseguir. O uso da imagem eletrônica estabelece nexos e estimula percepções antes sequer pensadas. Num nível mais imediato, percebe-se que os produtos vendidos no mercado (sejam sabão, disco, desodorante ou o aurático livro) tornam-se, entre outras coisas, o verdadeiro conteúdo da imagem transmitida pela TV; eles passam a ser veiculados no interior dos programas, no enredo das novelas, embutidos na matéria dos mesmos, a ponto de às vezes não ficar muito claro se se trata ou não de um comercial. Mas isso faz parte da estratégia e já vai bem longe o tempo em que, com o folhetim, considerava-se que a literatura perdera definitivamente sua aura...

Os anos 80, então, caracterizam-se por uma agudização de traços já presentes no período anterior, a ponto de, no novo contexto, passar a haver uma ênfase de outro tipo na dimensão internacional da cultura (atitude oposta à ênfase na sua dimensão nacional, traço constante) que, de fato, dadas as novas condições, nada mais é do que a legitimação da mídia. Trata-se, agora, de superar o descompasso pela imersão num mundo supostamente universal e eletronicamente

⁹ "Late capitalism deftly inverts its own logic and proclaims that if the artefact is a commodity, the commodity can always be an artefact". EAGLETON, Terry. *Capitalism, Modernism and Postmodernism*, in *New Left Review*, n.152, jul./aug. 1985, p. 62.

unificado, onde todas as diferenças são abolidas; "são os novíssimos termos da opressão e da expropriação cultural".¹⁰

Contudo, o que importa ressaltar é que o sentimento de superação do descompasso encontra campo fértil na realidade de que, via TV, efetivamente ingressamos na fase mais avançada do capitalismo, embora na periferia.

Todos esses elementos aqui esboçados traduzem-se em traços formais nos produtos culturais, em mudanças de estilo que funcionam como detectores das mudanças sociais em processo; como traços emergentes, passam a conviver com resíduos de outro tipo de produção cultural, característica de estágios anteriores, sendo que assim sempre estão presentes soluções diversas que atestam as contradições que operam na sociedade. Podemos pensar, mais concretamente, nos vários exemplos entretecidos nos textos analisados.

¹⁰ "Ao nacionalista, a padronização e a marca americana que acompanham os veículos de comunicação de massa apareciam como efeitos negativos da presença estrangeira. E'claro que à geração seguinte, para quem o novo clima era natural, o nacionalismo é que teria de parecer esteticamente arcaico e provinciano. Pela primeira vez, que eu saiba, entra em circulação o sentimento de que a defesa das singularidades nacionais contra a uniformização imperialista é um tópico vazio. Sobre o fundo da indústria cultural, o mal estar na cultura brasileira desaparece, ao menos para quem queira se iludir." SCHWARZ, R. *Nacional por Subtração*, in *Que horas são?*, cit., p. 33.

II. A Imagem

Como se pôde perceber até aqui, o dado decisivo para a vida cultural brasileira contemporânea é o desenvolvimento da indústria cultural, em especial a TV. Esse desenvolvimento foi resultado da evidente colaboração entre o regime militar e os grupos privados que atuavam no setor, possibilitando a superação das dificuldades tecnológicas que a televisão sofria desde o seu começo, nos anos 50.

É importante mencionar alguns dados objetivos: em 1965, cria-se a EMBRATEL e o Brasil associa-se ao sistema internacional de satélites, INTELSAT. Inicia-se a construção do sistema de redes, em 1968, completado em 70, com a inclusão da Amazônia, permitindo a almejada "integração nacional"; efetiva-se, assim, uma grande transformação na esfera das comunicações, que corporifica a ideologia da Segurança Nacional. Segundo Renato Ortiz,¹¹ essa integração ocorre em duas esferas: a da "unificação política das consciências", desejada pelos militares e operada pela censura, e da integração do mercado, efetivada pelos empresários. Pode-se dizer, então, que, a despeito da censura, agindo topicamente, os interesses gerais do Estado e dos empresários culturais são os mesmos; dito de outra forma, a questão da censura é conjuntural, ao passo que a formação e fortalecimento de um mercado integrado (incluindo os bens culturais) já faz parte de uma nova estrutura econômica que se desenvolve no país.

¹¹In *A moderna tradição brasileira*, cit.

Todavia, como apontamos antes, a questão da cultura como mercadoria é velha de muito tempo; remonta pelo menos ao século XVI europeu, se olharmos por esse ângulo o mecenato, por exemplo, e adquire contornos bastante claros com o surgimento do folhetim, no século XIX, gênero inicialmente não legitimado por escolas ou instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo do mercado.

O que se coloca agora como novidade, no Brasil, é a amplitude desse jogo que, ultrapassando qualquer fronteira espacial ou tempo-ral, via satélite, tenta efetuar uma consciente e inelutável homogeneização na produção e no consumo de bens culturais, processo muito semelhante ao ocorrido décadas atrás nos países do Primeiro Mundo, especialmente os Estados Unidos. Temos, então, definitivamente instalada, a indústria cultural brasileira.

Pensar a indústria cultural e suas ambiguidades é tarefa espinhosa, numa época em que ela é considerada dado natural, parte fundamental de nossas vidas, provedora do nosso lazer mais fácil e traço mais visível da nossa "modernidade". Por trás das aparências, contudo, está a realidade do país periférico, com irremovíveis desigualdades, o que implica problemas de fundo.

Existe toda uma linha de pensamento que vê a indústria cultural como resultado da iniciativa humana, do desenvolvimento e da liberdade engendrados pelo avanço tecnológico.¹² Esse pensamento se constrói com base no conceito de pluralismo, de uma sociedade participativa, na qual não existe uma classe dominante e em que os velhos conflitos entre capital e trabalho deixaram de ter significação estrutural. Nesse tipo de sociedade, a cultura não seria mais identificada a uma classe e considera-se que, pela primeira vez na história, a população passa a

¹²Como exemplos: BELL, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*, N. York, Basic Books, 1976 e *The coming of Post Industrial Society*, N. York, Basic Books, 1978; SHILS, Edward. *Mass Society and its Culture*, in *Literary Taste, Culture and Mass Communication*, org. por Peter Davidson, Cambridge, 1978.

ter acesso a uma cultura de massa democrática em comparação com o passado, quando a maioria das pessoas era analfabeta. Os novos *mass media*, dessa maneira, ajudariam a reforçar as instituições e os processos democráticos.

Tal abordagem, que já tem significativa penetração no Brasil, sobretudo entre os "modernistas da mídia"¹³, faz supor uma universalidade anódina e prazerosa, propondo uma visão neutra da cultura - entretanto carregada de ideologia -, calcada em padrões internacionais de produção e consumo; considera-a separada de suas determinações específicas no interior da formação econômica e isolada das práticas e relações sociais.¹⁴ Para os modernistas da mídia, cultura, hoje, é sinônimo perfeito de mercadoria.

Na verdade, a indústria cultural opera como neutralizadora dos possíveis conflitos que poderiam surgir de uma cultura efetivamente moldada nas relações sociais, coisa que hoje parece cada vez mais difícil. Contra as aspirações de Benjamin, no alvorecer da inocência tecnológica, as técnicas de reprodução, gênese da indústria cultural, não cumpriram sua promessa de propiciar o surgimento de uma arte progressista ou mesmo democrática. A "atrofia da aura" é

¹³ Termo usado por R.Schwarz, *Nacional...*, cit., p.34. Pode-se dizer que a maioria dos "modernistas da mídia" encontra-se sobretudo nas redações dos grandes jornais e revistas semanais, opinando sobre cultura e arte em geral, praticando um tipo de crítica que vem privilegiando os ditames do mercado, como vimos.

¹⁴ "Pluralism is thus the ideology of groups, a set of phantasmic representations that triangulate three fundamental pseudoconcepts: democracy, the media and the market". JAMESON, F., op.cit., p.320.

irreversível¹⁵, também no sentido de que está ligada à inevitável mutação das formas de percepção humana, que ocorre paralela à transformação dos modos de produção da cultura.

Em outras palavras, pode-se dizer que, com a mídia, está gradativamente se modificando a natureza do conhecimento, que passa a ser traduzido em quantidade de informação transmitida, na grande maioria através de imagens, a ponto de as coisas só existirem na mente depois de produzidas e/ou veiculadas por esses estímulos imagéticos. Desse modo, altera-se a sensibilidade perceptiva, não mais atenta à realidade concreta circundante, mas à sua reprodução nas imagens. Por outro lado, devido a sua presença "concreta" dentro da realidade, a imagem apresenta-se como elemento constitutivo, um referente imediato como outro qualquer, sendo assim absorvida. É essa a essência do seu poder.

Certamente esse é um dos pontos centrais em torno do qual devem ser colocadas as questões referentes à produção cultural brasileira contemporânea: a nova estrutura de conhecimento que se vem efetivando através da imagem e de sua proliferação ilimitada, introduzindo uma dimensão perceptiva até então desconhecida que, de uma certa forma, não corresponde exatamente ao estágio de desenvolvimento econômico global da sociedade, onde ainda persistem a fome, a miséria e o analfabetismo. Melhor dizendo, eis de volta o descompasso: sofisticação tecnológica a serviço da cultura, enquanto esta se assenta num modelo de exclusão da maioria, desde as raízes.

¹⁵ "Adopting Benjamin's designation of the traditional work of art by the concept of the aura, the presence of that which is not present, the cultural industry is defined by the fact that it does not strictly counterpose another principle to that of aura, but rather by the fact that it conserves the decaying aura as a foggy mist." ADORNO, T., *Culture Industry Reconsidered*, in *New German Critique*, n.6, 1975, p.15.

A revista **Veja**, em 5/3/69, já capta o problema quando, noticiando a inserção do Brasil no sistema de satélites INTELSAT, questiona: "O Brasil está preparado para o mundo ?" E considera:

"Em Itaboraí (...) Antonio, um mulato quase sem dentes na boca, nem sabe ao certo para que serve a torre construída na cidade (...) A cidade não tem rede de esgoto e metade das casas não tem luz elétrica (...) Foi um computador eletrônico que, depois de examinar a ficha de mais de cem municípios brasileiros, decidiu categoricamente que o futuro começaria nas suas terras cheias de plantações de laranja e cana-de-açúcar."

Todavia, a revista também compartilha o "novo ufanismo" que começa a ser a tônica do período: "A partida foi dada e o satélite nunca mais será desligado, sob pena de remeter ao passado.(...) Agora seremos contemporâneos do futuro".(id.)

E o futuro enfim chegou. Na entrada dos anos 90, **Istoé Senhor**¹⁶ lamenta as promessas não cumpridas, as esperanças desdenhadas, os anseios sopitados:

"Num país onde homens públicos ainda vêem televisão de cócoras, como aborígenes assustados diante de um ídolo, o caminho até a emancipação parece ser longo e, com certeza, irá muito além de uma simples década".

Essa afirmação, já na entrada dos anos 90, indiretamente lembra as imagens do filme **Bye,bye,Brasil**, de Cacá Diegues, síntese do confronto entre as duas novas realidades que se cruzavam: a população inteira de uma pequena cidade nordestina embasbacada pelo brilho mágico das imagens da TV, entronizada na pracinha central.

¹⁶ "Alta definição", **Istoé Senhor**, 3/1/90.

Pode-se afirmar, então, que com o fortalecimento da indústria cultural e basicamente da TV, cada vez mais a imagem se insinua em todas as dimensões da vida quotidiana, ubíqua, surgindo como realidade auto-referencial, remetendo a si mesma, numa infinita cadeia de significantes. Justapondo todos os espaços do mundo, instaura a presença simultânea, atemporal e sem distância de fatos totalmente díspares: tem-se uma realidade outra sem, todavia, qualquer espessura.¹⁷

Além disso, a reprodução técnica do real fabrica uma outra realidade muito mais interessante, uma realidade que Guy Debord chama *espetacular*¹⁸, devido à intensificação de forma, cor e tamanho, que neutraliza a especificidade do referente. A imagem assim criada surge como duplo, como fantasmagoria, como simulacro. É a imagem do que não existe, a imagem de outra imagem. Como tal, sua virtual capacidade de manuseio e manipulação é ilimitada: funde-se, repete-se, justapõe-se, recorta-se, antecipa-se, prolonga-se, eliminando a possibilidade de surgimento de um significado novo e acentuando a presença do mesmo, sempre, ainda que muitas vezes refeito. Nesse jogo de espelhos, o horizonte entrevisto é a conformidade.

Nesse sentido, é sintomático observar como a imprensa reflete, no Brasil, o gradativo processo de introdução das novas maneiras de perceber/reproduzir o mundo através da imagem eletrônica. Em 1978, *Veja* perguntava "Como será em 1985?"¹⁹ E respondia:

¹⁷ Cf. NAVES, Rodrigo. *O novo livro do mundo*, in *Novos Estudos CEBRAP*, n.23, 3/89, p.177.

¹⁸ "Le gouvernement du spectacle, qui à présent détient tous les moyens de falsifier l'ensemble de la production aussi bien que de la perception, est maître absolu des souvenirs comme il est maître incontrôlé des projets qui façonnent le plus lointain avenir. Il regne seul partout; il exécute ses jugements sommaires". DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Lebovici, 1988, p.20.

¹⁹ *Veja*, 13/9/78.

"Estamos em 1985. Num típico complexo de videocomunicações (antigamente conhecido como lar), no momento em que desaparecem na supertela de 2 metros e meio as últimas imagens do telejornal, o pai de família liga para o canal de cabotelevisão local e passa a assistir "Tubarão 4" (...) No outro cômodo, a dona de casa ligou seu videocassete para acompanhar a gravação do capítulo da novela que perdera. Depois, ela verá um vídeo-teipe feito pelo marido sobre o último passeio turístico da família (...) Enquanto isso, a filha pos no prato giratório um disco de plástico e seu televisor, acoplado a essa "vitrola", mostra o show mais recente de um grupo de travestis que a censura havia proibido na TV ao vivo."

Temperada a um certo sabor *démodé* (devido à terminologia usada para os aparelhos, hoje já totalmente em inglês) está implícita, nas entrelinhas, a admiração pelos novos artefatos, pelas imensas possibilidades de acesso simultâneo a tempos e espaços completamente diversos. O que se insinua, porém, como mais importante, é a idéia de liberdade de escolha, depois claramente explicitada: "Mas ninguém mais é prisioneiro da programação da Rede Globo ou da Rede Tupi de Televisão. Será a era da Liberação do Telespectador." Se isso é verdade em termos relativos, isto é, em relação ao monopólio das redes brasileiras, não o é no nível geral. Não se percebe que a prisão é a mesma, só que mudou de nome, aumentou suas dimensões e invadiu todos os espaços da casa: trata-se do Espetáculo, que transforma o "lar" num "complexo de videocomunicações".

Pode-se dizer, inclusive, que esse "típico complexo de telecomunicações" engloba o espaço privado e o espaço público, intermediados agora pela imagem, cujo novo estatuto lhe

confere mais importância que a própria realidade, desde que, como vimos, enquanto imagem, ela pode ser eternamente rearranjada. Sendo elemento constitutivo das formas culturais contemporâneas, assim como das formas de perceber e representar a realidade, a imagem, não importa seu veículo, destaca-se hoje como configuradora da consciência, dos valores e das práticas sociais, como um inequívoco sistema de administração.

Assim, a crescente sofisticação e aperfeiçoamento dos transmissores de imagens não significam libertação em si: o importante não são os meios, mas o uso que se pode fazer e efetivamente deles se faz. Já pertence a um longínquo passado a imagem como lazer interessante e ainda amedrontador, como aquela da locomotiva saindo da tela e investindo contra a platéia ingenuamente em pânico, durante a primeira projeção do cinematógrafo...

Para Jean Baudrillard²⁰, não existe mais, inclusive, um universo íntimo, projetivo, imaginário e simbólico, um espaço/tempo privado, correlativo ao espaço público, na medida em que, com TV, computadores e *video games*, cada pessoa vê a si mesma no controle de uma máquina, isolada numa posição de perfeita soberania, que eleva o universo doméstico a uma espécie de metáfora absoluta do espaço. Todo o universo parece desdobrar-se aleatoriamente na tela doméstica, fazendo com que desapareça um cenário antes preservado pela separação entre público e privado, numa espécie de "obscenidade" em que os mais íntimos processos da vida individual tornam-se campo fértil para a mídia.²¹

²⁰ *The ecstasy of communication*, in *The anti-aesthetic: essays on Postmodern Culture*, org. por Hal Foster, Bay Press, 1983.

²¹ Com efeito, segundo afirmava Benjamin, sem entretanto sonhar com a realidade de hoje, a preponderância absoluta conferida ao "valor de exposição" atribui-lhe "funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária". BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in *Obras Escolhidas I*, S. Paulo, Brasiliense, 1986, p.173.

A consequência dessa identificação entre público e privado, entre a vida individual e sua representação "obscena" é a desvalorização e a desrealização da própria existência e da experiência individual (Baudrillard fala em passagem do "valor de uso" para o "valor de signo"). Não há vínculos diretos entre a experiência e a imagem, pois esta se acha despregada da vida real, cuja possibilidade de apreensão por aquela torna-se remota. Ao invés de nos relacionarmos com a realidade diretamente, dependemos cada vez mais de uma vasta gama de informações mediatizadas, que nos alcançam com mais poder, facilidade e rapidez. É como se ficássemos suspensos entre a realidade da vida diária e sua representação, através da diversificada e múltipla edição efetuada via TV: "Vamos acompanhar na TV a contagem até meia-noite, para então comemorar a passagem do ano!"²²

Perde-se, pois, aos poucos, o elo que liga o indivíduo ao mundo (pensemos nos narradores das nossas "histórias de um novo tempo"), ao mesmo tempo que se fortalece - paradoxalmente - um outro vínculo, que une entre si todos os indivíduos: a pobreza da experiência. A sensibilidade de Benjamin já prognosticara: "nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não o vincula a nós?"²³

O Brasil, como não poderia deixar de ser, agora inserido na comunidade planetária das imagens, como o resto do mundo, diminui aos poucos o otimismo ingênuo que acompanhou o

²² "This shifting response contributes to an assault on the concept of the self as the center of a single reality with a single viewpoint. What has been added is an artificial reality capable of making us lose ourselves between the private self and an artificial representation of life". LOVEJOY, Margot. *Postmodern Currents : Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.

²³ BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*, in *Obras Escolhidas I*, cit., p.115.

crescimento e a consolidação da nossa indústria cultural, atento aos seus efeitos e consequências nem sempre positivas. A celebração do progresso e da modernidade, a confiança num futuro em que a informação e a cultura seriam democraticamente incentivados e repartidos cedem passo a constatações no mínimo inquietantes, que mesmo as revistas semanais não conseguem evitar.

"Os anos 80 instauraram um mundo de imagens (...) Neste mundo saturado pela mídia, nossa identidade é em grande parte determinada pelas figuras e mitos criados pela cultura de massa. Daí essa pletora de imagens levar a uma inevitável proliferação do eu, a uma múltipla esquizofrenia".²⁴

²⁴ Istoé Senhor, 3/1/90.

III. Cultura para milhões

Parece ser importante, neste ponto, considerar mais de perto o funcionamento geral da indústria da cultura, além dos seus efeitos mais evidentes. Não é novidade dizer que os esquemas de transmissão cultural, hoje, são efetivamente industriais, no sentido da standardização e racionalização das técnicas produtivas e de distribuição, com consequências óbvias. A lógica desse esquema assenta-se na homogeneização, visando um rendimento ótimo que aproxime de imediato consumidor e produto. Essa aproximação tem como ponte o prazer do entretenimento. O produto assim embalado - recordemo-nos da simpática **Senhorita Simpson** - coloca-se como objeto de desejo, é sentido como necessidade prática e passa a ter utilidade como bem de consumo. Transforma-se, pois, em fetiche.²⁵

São conhecidas as teses de Adorno sobre a indústria cultural e, apesar das objeções que se lhes tem colocado ("pessimistas" demais, principalmente quando cotejadas ao "otimismo" benjaminiano em relação ao tema, tão "adequado" ao despontar do nosso desenvolvimento tecnológico), parece cada vez mais claro que as análises por ele desenvolvidas, na distante era do rádio americana, hoje quase adquirem sentido de profecia que aos poucos se cumpre, inclusive entre nós, na periferia do capitalismo.²⁶

²⁵ ADORNO, T. W. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, in *Dialética do Esclarecimento*, Rio, Zahar, 1986. Ver também *Culture Industry Reconsidered*, cit.

²⁶ "(...) Adorno's prophecies of "the total sistem" finally came true, in wholly unexpected forms. Adorno was surely not the philosopher of the thirties (...) nor the philosopher of the forties and fifties; nor even the thinker of the sixties; (...) his old-fashioned dialectical discourse was incompatible with the seventies. But there is some chance that he may turn out to have been

Para ele, com a indústria da cultura, o próprio conceito de gosto, que permitiria uma escolha pessoal entre os produtos oferecidos, está ultrapassado; a escolha é quase uma falácia; o gostar e o não gostar já não correspondem a um estado real, desde que, ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento se baseia no padrão mais difundido: o mais conhecido é o mais famoso e tem mais sucesso. Nesse sentido, a existência do próprio indivíduo tornou-se problemática, pois ele não consegue mais vivenciar completamente a própria liberdade de escolha; a produção padronizada dos bens culturais oferece praticamente os mesmos produtos a todo cidadão.²⁷

Essas afirmações de Adorno embasam seu conceito de **regressão** como o anverso da cultura-fetichismo, que não corresponde a um retrocesso do nível coletivo geral, mas à perda da capacidade de um conhecimento consciente da cultura pelo indivíduo que foi sendo privado de sua liberdade de escolha.²⁸

Esse conceito, se bem entendido em todas as suas nuances, lança luz sobre os inúmeros debates que começaram a surgir, a partir dos anos 60, como tentativa de melhor entender e situar

the analyst of our own period, which he did not live to see, and in which late capitalism has all but succeeded in eliminating the final loopholes of nature and Unconscious, of subversion and the aesthetic, of individual and collective practices alike, and, with a final fillip, in eliminating any memory trace of what thereby no longer existed in the henceforth postmodern landscape". JAMESON, F. **LATE MARXISM. Adorno, or, the Persistence of the Dialectic**, N.York, Verso, 1990, p.05. O autor fala do ponto de chegada de um caminho que, no Brasil, indiscutivelmente se procura seguir. Daí as inegáveis afinidades.

²⁷ ADORNO, T.W. *O fetichismo da música e a regressão da audição*, in *Os Pensadores*, SP, Abril, 1980, p.174.

²⁸ Mais tarde, porém, ele reavalia esse conceito, aceitando a possibilidade de uma visão mais crítica por parte das pessoas em relação ao que escolhem como entretenimento: "It seems that the integration of consciousness and leisure time is not yet complete after all. The real interests of individuals are still strong enough (...) consciousness cannot be totally integrated in a society in which the basic contradictions remain undiminished". Adorno, *Freizeit, Stichworte*, p. 65, apud Huyssen, Andreas, *Introduction to Adorno*, in *New German Critique*, winter 1975.

o fenômeno da indústria cultural entre nós. As análises, elogios e críticas deixaram de ser preocupação exclusiva de intelectuais e povoaram também as páginas dos jornais e revistas. Refletindo a sensibilidade de um período que mal ou bem apostava no progresso e na técnica, Veja declarava, em 26/11/69:

"A cultura de massa não é deus ou diabo. Já se conhecem a extensão de sua influência e a profundidade de sua ação, ambas enormes, mas não carismáticas. O período de alarma passou. Nem temor excessivo, nem confiança absoluta. Orientados por essa visão, os estudos e pesquisas dos últimos dez anos serviram para destruir a oposição maniqueísta - espécie de guerra fria cultural - entre cultura de massa e cultura superior ou de elite. (...) A verdadeira oposição não estaria assim entre cultura de massa x cultura superior, mas entre uma cultura que é feita para atender docilmente ao gosto comprovado, seja ou não difundido em massa, e outra que mesmo utilizando os meios modernos de divulgação, procura impor suas leis estéticas, inovando, criando e descobrindo formas novas de expressão."

Colocações como essa já indicam a contradição em que se debatem esses veículos, como agenciadores e difusores de um tipo de cultura no interior da qual não caberiam tais discussões; ou seja, eles conservam *"the decaying aura as a foggy mist"*²⁹: existe, justamente por parte das revistas, que são também um veículo de cultura de massa, uma preocupação de discutir as questões culturais, atribuindo-se uma seriedade postíça, na verdade tomada de empréstimo da seriedade do assunto. Estão implícitos uma certa confiança na eficácia dos novos meios e um

²⁹ ADORNO, *Cultural Industry reconsidered*, cit.

alívio bem dosado por espantar para longe o fantasma da "cultura superior". Mas este, saindo da cena principal, não deixa de trabalhar na coxia, tanto que ainda não se resolveu pacificamente a questão do valor do produto criado pela indústria de "bens" culturais, mesmo entre seus apologetas irrestritos...

Assim, o conceito de regressão a que nos referíamos, criado numa época em que a imagem ainda era resultado do simples processo de reprodução que enchia Benjamin de esperança, coloca em xeque, acredito, tanto as discussões sobre a produção da cultura (preocupação das décadas de 60 e 70) quanto aquelas sobre sua recepção, que vão ganhando espaço a cada dia, principalmente nos anos 80.

Não parece fora de propósito pensar que a ênfase que se vem dando à questão da recepção seja decorrência da importância que o público da indústria cultural tem adquirido como consumidor, num mercado internacional racionalmente organizado para massas. Neste ponto, corre-se o sério risco de aceitar, à medida que se considera acriticamente o horizonte de expectativa de um público já em grande parte formado pela indústria cultural, a lógica da mercadoria, sem levar em conta se nos produtos aí criados existem (ou podem existir) possibilidades de negação dessa lógica.

As formas deliberadas criadas pelo mercado hoje são maioria no interior da produção cultural e dificilmente funcionariam como negatividade de si mesmas. Segundo a lição de Adorno, o significado estético e social de um produto cultural não pode ser reduzido a um processo externo de comunicação entre produção e consumo, pois ele deve residir nas relações sociais mediadas no interior do próprio produto cultural.

Para Adorno, a técnica, na indústria cultural, é idêntica à técnica nas obras de arte apenas no nome. Nesta, ela se refere à organização interna do próprio objeto, à sua própria lógica. Já

a técnica da indústria cultural é a da distribuição e reprodução mecânica, portanto, externa ao texto. Assim, o mercado assimila igualmente fins artísticos e tecnológicos, fetichizando a técnica, de maneira a elaborar produtos em série que sirvam a um gosto-padrão desenvolvido por ele próprio junto a um público considerado como massa.

O conceito de massa tem sido a base necessária para a legitimação desse tipo de cultura e é parte integrante da ideologia do mercado. Ele elimina os fundamentos econômicos reais das instâncias e processos que hoje produzem cultura, criando na consciência dos consumidores a aceitação do inevitável de sua mercantilização, com todas as decorrências: repetição de modelos já testados, superficialidade no tratamento da matéria, concessões ao fácil e sedução baratas. Nesse sentido, pode-se dizer que não existe uma sociedade de massa, amorfa e indiferenciada, criadora desse tipo específico de cultura, mas uma **ideologia produtora da cultura de massa**, que serve a todos da mesma maneira, satisfazendo as necessidades mais imediatas de entretenimento, também criadas por ela.³⁰

A cultura de massa engendra um descolamento significativo entre a efetiva organização social e a cultura que esta produz; periodicamente assessorada pelas últimas técnicas de pesquisa de mercado, ela reflete e reafirma o *status-quo*.

As teorias que pressupõem a indústria cultural como fator de democratização da sociedade tentam apagar a ligação entre cultura e formação de classe, entre estrutura e ideologia, e não podem ser "inocentemente" aplicadas ao Brasil, onde os meios de comunicação estão declaradamente a serviço do poder.³¹ Por outro lado, considerar o público *a priori* como massa

³⁰ Cf. SWINGWOOD, Alan. *The Myth of Mass Culture*, NJ, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1977.

³¹ "It is now clear that it is impossible to identify any "public service" institution without at once relating it to the social order within which it is operating". WILLIAMS, R. *Culture and Technology*, in *The Politics of Modernism*, London, Verso, 1989, p.124.

também escamoteia as diferenças de classe e qualquer possibilidade de uma produção cultural que respeite, trabalhe e realmente considere essas diferenças, tanto no nível da produção quanto no do consumo.

Longe de ser "massa", todo público tem uma composição heterogênea e uma extensão ilimitada e isso quer dizer que os seus diferentes componentes participam de modos diversos na recepção de produtos, revelando elementos também diferenciados nos modos de seleção e apreensão, de acordo com o "capital cultural"³² de que dispõem. Ou seja, a apropriação desses bens como bens simbólicos que suprem determinadas necessidades pressupõe a posse de instrumentos para isso, vistos como habilidades específicas para fruição e entendimento, diferentemente oferecidos para cada classe social através do sistema educacional (ou pela falta dele).

Então, o público da indústria cultural (que não é só, mas também é o da "alta" cultura) é composto por uma estratificação multifacetada e gradual; esta corresponde ao "gosto pessoal" permeado pela capacidade crítica (elementos pertencentes ao capital cultural), que têm nítida conotação de classe. O ponto onde opera a indústria cultural é justamente na transformação de mercadorias em "bens simbólicos", quando então elas passam a representar necessidades e a funcionar como suas provedoras. Assim, a posse desses "bens" é símbolo de posição social e fonte de prazer.

Não é difícil inferir disso que a intenção de padronizar a recepção padronizando a produção tem efeitos palpáveis, mesmo em países onde a diferenciação de classes não é tão acentuada. No Brasil, onde são notórias as desigualdades, onde as taxas de analfabetismo recrudescem e grande

³² O conceito é de BOURDIEU, Pierre, *Cultural Reproduction and Social Reproduction, in Knowledge, Education and Cultural Change*, London, Tavistock, 1973.

parte da população tem baixíssimo nível de escolaridade, o poder de manipulação da indústria cultural é notório, pois ela assume as funções de polo educacional, diretamente ligada aos centros de poder.

IV. A nova sensibilidade

Sem pretender ser completa ou exaustiva, essa sucinta descrição do funcionamento da indústria cultural deixa claro que se trata de uma força articulada e múltipla a imprimir um novo movimento, uma nova espacialidade e uma temporalidade também nova ao funcionamento da estrutura social, na medida em que seus efeitos penetram igualmente em todos os segmentos sociais, procurando homogeneizá-los como massa consumidora.

Atraves da mídia, o universo dos simulacros se infiltra nos acontecimentos diários, nas normas de comportamento individual, na noção de bem-estar, no uso do corpo, no conceito de prazer, na consciência política, reproduzindo-os e multiplicando-os, trocando entre si os sinais de maior ou menor importância, reduzindo tudo a um espetáculo onipresente, cujo sentido intrínseco é a manipulação. Assim, a experiência ou a liberdade individuais passam a ser apenas variáveis de condicionamentos e clichês previstos.

O sentido último do espetáculo, pois, é que ele vai se integrando à realidade à medida que fala dela e, enquanto faz isso, ele a reconstrói, como vimos. É essa a essência do simulacro: uma cópia da imagem, uma imagem de segundo grau, cujo referente já é inalcançável. Desse modo, não é a experiência que liga o indivíduo à realidade, mas uma imagem projetada nas paredes da caverna do nosso tempo; no âmago dessa imagem qualquer coisa pode ser inserida.

O fluxo imagético carrega tudo consigo, como uma corrente de que ritmo e intensidade também não dizem respeito ao indivíduo, mas à dinâmica do espetáculo; não há tempo para reflexão, é tudo sempre uma surpresa arbitrária e inescapável. Como afirma Guy Debord, "*dans cette experience concrète de la soumission permanente se trouve la racine psychologique de*

*l'adhésion si generale à ce qui est là*³³, pois o discurso espetacular é autoritário e não deixa margem a qualquer resposta.

A mais evidente intenção de dominação espetacular é a contínua tentativa de fazer desaparecer o conhecimento histórico geral, assim como quase todas as informações e comentários sobre o passado mais próximo ou mais distante; destrói-se o passado como referente, deixando-nos apenas com os "textos" mediatizados, que são suas versões. Isso é uma flagrante evidência, se pensarmos na recente história brasileira .

No interior desse gradativo processo de perda de dimensão da realidade, da totalidade do mundo e da história, substituídos pela miragem espetacular que opera, a despeito da aparente novidade, com os velhos recursos da fragmentação, colagem e montagem de informações, o indivíduo passa a fazer parte da imensa maioria que tem o consumo como maior estímulo, o conformismo como traço de caráter e a maleabilidade como formadora de hábitos e conceitos. As antigas e tradicionais possibilidades de realização individual ou coletiva colocam-se hoje sob outro viés: valores tidos por imutáveis como trabalho, família ou religião estão profundamente permeados pelo consumo e pelo espetáculo. Satisfação garantida ou seu dinheiro de volta, num tempo em que o passado o vento levou e o futuro a Deus pertence. E os narradores contemporâneos já vêm dando disso a medida literária.

Se as imagens não representam o real, mas o criam, visando a espetacularização da vida e a sedução do sujeito, pode-se supor, então, que o traço principal da condição contemporânea seja a dificuldade de sentir, captar e representar o mundo em que se vive. Apatia, depressão e ansiedade traduzem a impotência frente ao mundo indecifrável, cuja totalidade fragmentada volta, em caleidoscópio, rearranjada nas telas da TV.

³³ DEBORD, Guy. op. cit., p.37.

"Nunca, em nenhuma outra época da história, o homem teve ao seu alcance tanto conforto material quanto nesses últimos dez anos (...) No entanto, o homem dos anos 60 foi um angustiado, um desajustado, um frustrado, um neurótico, um complexado, um deprimido, um revoltado, um reprimido, um violento, um agressivo, um solitário."

O diagnóstico de **Veja**³⁴, vinte anos atrás, não é muito diferente da "esquizofrenia", termo que, a partir dos anos 80, vem sendo usado para qualificar a sensibilidade pós-moderna³⁵. Se a questão é de maior ou menor intensidade, de uma década para outra, fica a cargo das quantificações científicas; o que importa reter é a persistência de termos como esses nas avaliações, análises, interpretações, panoramas e prognósticos das últimas três décadas, seja no trabalho de intelectuais, seja na sua apropriação por jornais e revistas.

A "nova sensibilidade" é alimentada (criada, para Jameson) pelo consumismo³⁶ que, na verdade, é a contraface da degradação do trabalho (além da compensação para a impotência econômica e ausência de poder político): a eliminação do prazer e da habilidade individual do processo da produção, que se acrescenta à antiga divisão entre trabalho manual e intelectual. Essa reificação é completa nos processos de produção cultural contemporâneos, onde vigora uma separação absoluta entre produtores e consumidores.

³⁴ *A angústia do bem-estar moderno*, 17/12/69.

³⁵ Nesse sentido, o termo foi usado pela primeira vez por F. Jameson, no artigo *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*, cit.

³⁶ "Indeed, consumption in the social sense is very specifically the word for what we in fact do to reified products of this kind, that occupy our minds and float above that deeper nihilistic void left in our being by the inability to control our own destiny". JAMESON, F. *Postmodernism*, cit., p.317.

Para Christopher Lasch³⁷, num mundo onde tudo é produzido, cria-se como que uma multiplicidade de espelhos refletindo imagens sem substância, ilusões cada vez mais indistinguíveis da realidade. O efeito especular (e espetacular) transforma o sujeito em objeto, ao mesmo tempo que transforma o mundo dos objetos numa extensão ou projeção do eu, exatamente como nos mostram o narrador de *O Marinheiro* e seus companheiros de claustrofobia; o apagamento da fronteira entre sujeito e objeto parece ser a base da problemática identidade individual contemporânea.

Uma marca importante na construção dessa identidade, para Lasch, é o **narcisismo**, que ele define como a perda da individualidade de um eu ameaçado pela desintegração e sensação de vazio interior. A substituição do real por seu simulacro, da duração das coisas pela fungibilidade, a fusão de limites entre seres e objetos, criados em grande parte pelo frenesi das imagens intercambiáveis, tornam cada vez mais difícil o desenvolvimento de uma identidade estável e coerente.³⁸

Em síntese, esse novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros de todo o mundo, é produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado entre o sujeito, a mídia e a realidade. Esse processo, calcado na proliferação da imagem, é absolutamente novo na história e só foi possível de se efetivar através da simbiose ideológica entre o mercado e os meios de comunicação de massa.

³⁷ **O Mínimo Eu**, S. Paulo, Brasiliense, 1986.

³⁸ "The contemporary subject may be (...) a dispersed, decentred network of libidinal attachments, emptied of ethical substance and psychical interiority, the ephemeral function of this or that act of consumption, media, experience, sexual relationship, trend or fashion". EAGLETON, T., op.cit., p.71.

V. O novo e o velho

Retomemos aqui, para fechar o círculo, a reflexão a respeito do sempre presente descompasso da cultura nacional. Ele não se coloca, com a mesma intensidade de antes, numa relação de atraso/ adiantamento com o exterior, pois, como vimos, a indústria cultural aqui introduzida já corresponde ao estágio mais adiantado do nosso capitalismo, o que altera também nossa posição no circuito internacional de bens culturais. Assim, a nossa indústria cultural não constitui um aparato "fora do lugar", pois as condições materiais para sua existência (tecnologia) já estão definitivamente implantadas no final dos anos 70, quando então inclusive podemos exportar produtos culturais.³⁹

Se a relação dentro/fora mudou de qualidade, o mesmo não se pode dizer da relação interna: o descompasso continua a existir, mas entre a sofisticação da esfera cultural e a miséria social, é importante reiterar. Isso pode ser explicado pela autonomia relativa da esfera cultural, sempre mediada pela situação específica dos produtores reais.

Todavia, vendo por outro ângulo, pode-se dizer que a indústria cultural neutraliza essa autonomia pois, além de se expandir igualmente por todo o domínio social, funciona de acordo com as leis do mercado, o que, em vez de eliminar, acentua o descompasso: o mercado moderníssimo produz para consumidores na maioria cada vez mais empobrecidos (sempre considerando a classe média como padrão de consumo); já os pobres, como categoria social,

³⁹ E' principalmente o caso das novelas e da música popular. O livro citado de Renato Ortiz é rico em dados quantitativos a esse respeito.

estão de saída excluídos do universo da cultura... com exceção da TV. Desse modo, o que temos é uma espécie de defasagem da indústria cultural em relação à realidade sócio-econômica, algo como se pensássemos, com perdão da obviedade, numa antena parabólica instalada num barraco.

"Se um homem pode ir à Lua eu não posso ter religião, porque Deus está deixando ele descobrir seus segredos e isso não pode dar boa coisa. Daqui a pouco o homem bota Cristo na Terra outra vez. Isso tudo pode dar até no fim do mundo... Deus está trabalhando bem, não."⁴⁰

A perplexidade, a dúvida e também o misticismo, explicando o "encantamento" do mundo, são claros. Nesse universo, a tecnologia está fora de lugar. A razão para essa defasagem é a desigualdade do nosso desenvolvimento interno que, aqui dentro, reproduz mais ou menos o movimento do capitalismo lá fora, em termos de centro e periferia. Alguns setores da nossa economia ainda são arcaicos, enquanto a organização empresarial da cultura tem qualidade de primeiro mundo.

Em síntese, estamos em sincronia perfeita com o circuito da mercadoria cultural internacional - como tão bem demonstram os antagonistas de *O Duelo* - num nível planetário sequer sonhado anteriormente. Mc Luhan tinha razão: o mundo é uma aldeia global.

É nesse sentido que se pode dizer já existirem interiorizados em setores da sociedade brasileira muitos dos aspectos tidos como efeitos da cultura do espetáculo, tais como conformismo e maleabilidade do público, consumismo, narcisismo, perda do sentido histórico do tempo, etc, convivendo porém com traços pertencentes a outros estágios do nosso desenvolvimento, *grosso modo*, a noção tradicional de família, a importância da religião, o

⁴⁰ Veja, 30/7/69. Declarações de alguém que viu, pela TV, as imagens da primeira descida do homem na Lua.

passado como âncora, o futuro como consequência, o valor do trabalho, a terra, como nos mostraram, através de suas categorias estruturais, em diferentes graus, as narrativas analisadas.

Em outras palavras, aqui convivem aspectos **residuais** pré-modernos com traços **emergentes** pós-modernos, englobados numa incompleta modernidade, desde que na estrutura econômico-social coexistem realidades originadas em momentos diferentes da história, expressas no crescimento desigual da indústria e da agricultura, nas diferentes regiões do país. Pode-se falar, então, de uma nova forma de hierarquia, cujo poder se assenta na maior ou menor modernização tecnológica. A interiorização dessa dicotomia surge como um dilema que se expressa na convivência do novo e do velho, que sempre esteve presente, mas hoje surge com aspectos e conotações "espetaculares" que enfatizam a idéia de ruptura irreversível numa profundidade antes nunca atingida. Esse hibridismo deve ser encarado como linha básica no mapeamento da narrativa brasileira contemporânea.

Pode-se dizer que o período em estudo apresenta-se, pois, como um campo de força no interior do qual se confrontam vários tipos de impulsos culturais, com limites e pressões específicos. É importante assinalar que **residual** não significa obsoleto, pois, mesmo formado no passado, ainda continua ativo no processo cultural como elemento do presente, enquanto **emergente** pode ser visto, grosso modo, como novos significados e valores, novas práticas e novas relações que se vão criando.

No entanto, um traço emergente é mais difícil de captar e definir, desde que mantém uma relação de força com as tendências dominantes, envolvendo tensões, desvios e incertezas, desigualdade e confusão, não sendo uma forma completa e definitiva. Os traços emergentes estariam, pois, relacionados ao que Raymond Williams chama estruturas de sentimento, "um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embrionárias, antes

de se tornar uma troca plenamente articulada e definida"⁴¹. São experiências sociais em solução, que se relacionam com as que já existem com maior evidência.

Assim, viajando na mesma velocidade da transmissão de imagens, as discussões sobre pós-modernidade desenvolveram-se também aqui, durante os anos 80. Envolto em incompreensões, dúvidas, hesitações, recusa e/ou aceitação, o pós-modernismo ganhou as páginas de revistas e jornais. Como tudo o mais, na era do espetáculo, que é o seu berço, transformou-se numa mistura de formulações apressadas:

"O pós-modernismo promove, então, uma miscelânea de temas, citações e épocas que destrói qualquer intenção classificadora. "Ainda não sabemos o que é. Mas, se estamos sentindo como pós, é porque é pós mesmo", diz Heloisa Buarque (de Holanda). Talvez o pós-moderno seja um sentimento de estar para além do futuro. Agora, ninguém tem mais a obrigação de estar à frente, de ditar a última palavra, de enxergar mais longe. O futuro acabou e todos podem ser felizes" .⁴²

À parte o barateamento do conceito e das conclusões, as definições amontoadas no interior do artigo citado ("o futuro foi substituído pelo já, como nas diretas-já", "o pós-moderno é pluralista", "se há uma idéia que o pós-modernismo põe abaixo é a de vanguarda, de revolução, de ruptura", "o modernismo desumanizou, o pós-modernismo quer recuperar a humanização") evidenciam justamente o aflorar de estruturas de sentimento que já são materiais, convivem nas práticas sociais e despontam nos produtos culturais, embora ainda vagas e não completamente definíveis.

⁴¹ WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, Rio, Zahar, 1979, p.135.

⁴² "A morte do futuro", *Istoé*, 2/10/85.

Vista sob essa ótica, a idéia de pós-modernidade, no Brasil, não está fora de lugar, pois já é um elemento constitutivo do panorama cultural enquanto emergência, como estrutura de sentimento, como o embrião de algo que, aos poucos, provavelmente irá eliminando ou modificando traços de processos arcaicos ou apenas modernos, transformando-os em algo que tem como características principais o simulacro e a mercadoria. Isso porque, como Jameson considera, no livro citado, o pós-modernismo seria, então, o primeiro "estilo de época" americano, na história da cultura, a espalhar sua influência e características pelos quatro cantos do globo, através da mídia.⁴³

Em relação a isso, no Brasil ainda somos modernos, no sentido em que, aqui, o passado ainda existe como força atuante e poderosa; em que o novo é possível porque o antigo ainda está lá, vivo, para se contrapor a ele; em que o momento presente é algo do futuro, em direção ao qual se move; em que ainda se fala de utopia, de transformação social ou transfiguração do eu; em que ainda se celebram os velhos modos de produção individual, mesmo em computador; em que ainda resiste a idéia de "grande autor"; em que as pessoas mantêm com relação à tecnologia uma admiração um tanto temerosa; em que ainda persiste o choque e a excitação, tão peculiares à modernidade.

A nossa modernidade está ligada à nossa modernização desigual e incompleta, o que ainda inspira o sentimento de que uma nova era pode começar, de que há algo de novo a esperar e de que ainda há tempo para fazer coisas. Ainda temos necessidade de nos perguntar "que horas são?". Já os pós-modernos (que não somos, mas que muitos já gostariam que fôssemos

⁴³ Nas palavras de Jameson, "(...) the postmodern must be characterized as a situation in which the survival, the residue, the holdover, the arcaic, has finally been swept away without a trace. In the postmodern, then, the past itself has disappeared (along with the well-known "sense of the past" or historicity and collective memory). In *Postmodernism*, cit., p.309.

integralmente) sentem que *"everything has reached the same hour on the great clock of development or rationalization"*⁴⁴. Para esses, o antigo foi abolido, mas refeito como simulacro, em eternas novas construções e restaurações; o passado não mais existe, só os "textos" que a ele se referem; sendo tudo sempre novo, não há choque, excitação ou ruptura, a essência do moderno. Tudo pode ser aceito, rearranjado, refuncionalizado numa perspectiva de total cooptação. E o grande mediador desse processo é a imagem, com seu maleável e infinito poder de reprodução.

Tal como em todo o Ocidente, a modernidade brasileira também está ligada à transformação das cidades em polos de desenvolvimento industrial, claro que de acordo com a hora do nosso relógio temporal, e isso é assunto, por exemplo, para os especialistas do Modernismo . No período que nos interessa, os conglomerados urbanos, como sempre centros de efervescência cultural, expandiram-se de modo assustador, gerando uma gradual porém profunda modificação nos espaços e nos modos de viver, em razão do crescimento desenfreado e sem planejamento, da favelização das periferias, do crescimento da marginalidade e da violência, da deterioração da qualidade de vida.

"Na década de 50, os profetas da felicidade anunciavam cenas da vida futura nas grandes metrópoles, onde o sol brilharia o ano inteiro, onde o refrigerador daria aos interiores um permanente clima de montanha e onde os climatizadores, atomizadores e euforizantes distribuiriam o bem-estar para todos. No fim da década de 60 (...) São Paulo não consegue tapar os 28 000 buracos que fura por mês. A milagrosa tecnologia não encontra solução para o lixo de uma civilização cuja paisagem está povoada de

⁴⁴ JAMESON, F. *Postmodernism*, cit., p.310.

garrafas vazias, latas de conserva e homens que se confundem com detritos”.

A citação é de 1969⁴⁵, mas poderia ser do final dos anos 80. Com raríssimas exceções, os grandes centros urbanos do mundo, em maior ou menor grau, ainda convivem com essa paisagem. Então, além desse crescimento geográfico e demográfico ser determinante dos modos de vida, as grandes cidades passam a exercer uma influência que não é mais lenta e gradual, como antes do surgimento da mídia, mas transmitida igualmente e ao mesmo tempo a todos os outros pontos do país. As cidades, hoje, em todo o mundo, são os poderosos transmissores das economias dominantes e tecnicamente mais adiantadas, cujos produtos são veiculados como valores universais.⁴⁶

O desenvolvimento das cidades gerando transformações culturais importantes, novas estruturas de sentimento que se sobrepõem aos antigos padrões não é fenômeno novo; é marcante desde o século XIX, basta reler Baudelaire e as percepções de Benjamin a respeito de sua obra, isso sem falar da fecundidade do Modernismo brasileiro sobre o tema; não obstante, o que muda em cada época e tem peso decisivo, além das percepções urbanas renováveis como temas das obras, é o lugar específico dos artistas e intelectuais enquanto produtores, no sempre mutante meio cultural das metrópoles.

O nosso período de estudo vai assistir, no Brasil, como vimos, a uma radical mudança do lugar do artista ou intelectual no interior do processo produtivo. Esse lugar não é mais, em

⁴⁵ *A Civilização do Luxo e do Lixo*, Veja, 17/12/69.

⁴⁶ “We are still, perhaps, poised as precariously as Benjamin’s Baudelairian *flâneur* between the rapidly fading aura of the old humanist subject and the ambivalently energising and repellent shapes of a city landscape”. EAGLETON, T., op.cit., p.72.

definitivo, a repartição pública e o seu quarto com sua mesa de trabalho, mas o escritório da empresa produtora.

Com a cultura totalmente adequada à circulação do capital, as empresas, geralmente localizadas nos grandes centros do sudeste, passam a redimensionar a utilização do "pessoal", buscando maior produtividade, além de tentar adequar o produto vendido ao "gosto" do consumidor. Essa nova racionalidade obriga à definitiva profissionalização.

No que se refere à literatura, por exemplo, não mais a "grande obra criada pelo grande autor", mas o livro com número determinado de páginas (não mais de duzentas, por favor!), a ser produzido em tanto tempo (Acho que um ano é mais que suficiente!), sobre tema previamente escolhido (que tal...?) , que vale tantos cruzeiros (veremos...) e renderá muitos mais. Como diz Silviano Santiago, "a modernização, no nosso campo, está fazendo com que o editor perca a fala e a máscara do mecenas no escritório da sua empresa, e o autor, a aura de diletante que flutuava sobre a sua cabeça"⁴⁷ .

Em síntese, a ficção contemporânea, na sua grande maioria, hoje desenvolve temas relacionados à vida urbana, sendo que a antiga oposição campo/cidade quase desaparece. Como Baudelaire, no longínquo século XIX, o autor brasileiro atual ainda vive o estranhamento, o choque e a excitação dos grandes centros urbanos, só que hoje quase totalmente mediados pela eletrônica. E a nossa moderníssima "paulicéia desvairada" já começa, aos poucos, a se desvanecer na irreabilidade do passado...

⁴⁷ *Prosa literária atual no Brasil*, in **Nas Malhas da Letra**, SP., Cia das Letras, 1989, p.25.

"Lembro tudo isso para transmitir-vos a idéia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força. "

W. Benjamin

Considerações finais

Pode-se dizer que, quando Jorge Amado, ao fim de sessenta anos de histórias, acabou incorporando ao seu romance aqui analisado os elementos da estética do espetáculo, "carnavalizando prá francês ver" uma narrativa já de si apta a incorporações desse tipo, dado à técnica realista minuciosa sempre usada pelo autor, que enfatiza o detalhe e a cor - atributos da imagem -, estava-se assistindo a uma inesperada concretização daquilo que vimos chamando de mudanças nas formas de percepção, no texto do autor mais popular do Brasil. O simulacro que constitui essa narrativa (no sentido em que usamos o termo, de imagem de segundo grau) consegue transmitir, talvez mais que qualquer outra aqui analisada, a dimensão dessas transformações, notadamente porque Amado se inclui entre aqueles autores que poderíamos chamar *residuais*, formado no passado, tanto pela matéria de que trata quando pela forma com que sempre o fez. E, de súbito - o que é um índice do espírito da época -, o autor lança mão de um outro *medium*, interpõe entre seu texto e o leitor uma miríade de imagens televisivas, carregadas de colorido e movimento cambiantes, transpostas, sem intervalo, de um espaço a outro, em simultânea multiplicidade, através da fragmentação e da montagem das cenas. Suas mulatas sensuais, as águas da Bahia, os saveiros e coqueiros transformados assim em ícones prolíficos, homogeneizam tudo numa euforia de estímulos visuais pasteurizados, que atingiram milhões de telespectadores (leitores?). Aí está o descompasso, literal e literariamente transposto: a matéria regional, moldada em aspectos pré-modernos como pobreza, moralismo, promiscuidade, misticismo, sincretismo, "folclore", traduz-se num estilo que, como vimos, já

pode ser chamado pós-moderno, leve, solto, repetitivo, descuidado, bem-humorado, fluido e desmontável, espetacularizado pastiche de si mesmo.

O mesmo estilo, com variações, - ressalte-se o "humor" - está presente em Sérgio Sant'Anna. A uniformidade branca de seu texto, figurativo e superficial, cheio de circunvagões que levam a lugar nenhum, é obtida pela montagem de clichês neutros extraídos de vários estilos literários e das linguagens do cinema e da TV - intertextos -, temperados com um tom de irreverência e jocosidade pueril, que fazem da sua simpaticíssima Srta. Simpson e de todos os outros personagens silhuetas sem nenhuma espessura, a circular aleatoriamente num cenário de celulóide.

Da mesma geração que Sant'Anna, Caio Fernando Abreu prefere outro tom, denso e pesado, às vezes esbarrando no fantástico, que tenta colocar em questão a subjetividade, transformando a prosa numa espécie de janela que mostra/esconde narradores e personagens sem fundo, expostos na sua vulnerabilidade de sobreviventes de uma catástrofe sequer identificada, aglutinando sensações contraditórias que se esgotam na sua própria exposição, exprimindo *ad nauseam* sentimentos antigos de solidão e angústia. Imagens fugazes - caleidoscópio girando -, que se entrecruzam fragmentadas num texto igualmente fragmentado. Drogas, sexo e *video tape*. A pobreza da experiência individual, a dificuldade de sentir e representar o mundo tornado espetáculo traduz-se no sem sentido de narrar o sem sentido. Não obstante, a narrativa ainda persiste.

Erigida, não por acaso, em lugar de eleição, em detrimento do campo, a paisagem urbana contemporânea, que recorta tudo em ruas escuras e bares, praças decadentes e prostitutas, "garrafas vazias, latas de conserva e homens que se confundem com detritos", é entrevista de relance por esses narradores monádicos, protegidos pelos vidros de suas janelas, e surge também,

escancarada, no romance de Amado. Aqui, embora cheia de povo e de sol, babalaôs e orixás, ela aparece como simulacro, imagem de uma "idéia francesa" a ser vista na TV e, como tal, transmite a mesma sensação de irrealidade anônima. Influência essencialmente urbana que, pela própria ausência da cidade como tema, de leve insinuado para além da cerca-viva, também se patenteia nos textos de Nassar. Assim, embora obsedante, a cidade surge como o lugar recusado, o lugar de exposição muitas vezes obscena, espécie de vitrine que se olha de longe, vídeo, imagem ambígua *diante da qual* se move a maioria das narrativas do período, em especial nos anos 80. Só Fonseca a aceita como *locus*, mergulhando nela de corpo e alma, mas para revirar-lhe as entranhas e feri-la por dentro com a lâmina de seu discurso, como ela faz com os seres que a habitam: aqui não há vidros se interpondo ou imagens evanescentes entre a realidade e o leitor. Realismo feroz, brutalista, já se disse, muito diferente do realismo televisivo do Amado de hoje.

Tais autores, usados como exemplos de um inventário muito maior, viu-se, foram retirados das listas dos mais vendidos das revistas semanais, as quais, no diapasão ambíguo - oscilando da anuência à crítica velada, mas nunca integralmente explícita - que dão às mais candentes questões culturais do período estudado, comprovam a força dos esquemas de industrialização da cultura de que dependem, tal como os autores, para a própria sobrevivência.

Estes, por sua vez, na peculiaridade de cada fazer narrativo (podemos ainda chamá-lo estilo ?), demonstram, "ao pé da letra", o caráter híbrido da prosa brasileira contemporânea, que mistura temporalidades e ritmos diversos, abarcando desde os resíduos de uma sensibilidade pré-moderna (expressa, apesar de tudo, em Amado) até o aflorar de estruturas de sentimento pós-modernas (em Sant'Anna e Abreu), passando pelas conquistas do modernismo, em Fonseca e Raduan Nassar. Tal hibridismo, traço constante de nossa literatura desde sempre, dado o

descompasso a que tanto nos referimos, hoje passou a ser também o resultado sensível das lentas porém inexoráveis mudanças nas formas de percepção que vieram se efetivando, principalmente ao longo das duas últimas décadas. Isso como decorrência da consolidação da citada indústria cultural, centrada sobretudo na proliferação da imagem, incluindo também a consolidação do mercado editorial e a transformação radical do lugar do escritor no interior desse processo produtivo específico. Autor como produtor... com a mídia e para o mercado.

O Modernismo, bem antes disso, também já propusera um novo tipo de arte para um novo tipo de percepção, então resultado indireto da chamada "primeira revolução industrial"; a objetividade da narrativa, isto é, a idéia de que esta "conta-se por si mesma", sem a intervenção de um narrador, era a expressão típica do realismo, que não resiste ao desaparecimento das visões totalizadoras e universais, substituídas pela fragmentação, novo traço a caracterizar a visão de mundo moderna (e esse é um tema que, por si só, justificaria um outro trabalho como este). Lembremo-nos, apenas, de que o rompimento da cronologia, a fusão dos tempos e dos planos de consciência, a interpenetração do real e do onírico, que então se efetivam, alteram radicalmente as estruturas narrativas e a organização da própria frase e a coerência estabelecida de seus nexos lógicos.

Pode-se mesmo afirmar que, nesse complexo processo, a câmera - um aparato técnico - também representou um papel importante: ela retirou o homem do centro focal. Isso quer dizer que, *grosso modo*, antes de sua invenção, a noção de perspectiva organizava o campo visual a partir do olho humano. Cada desenho ou pintura que usava a perspectiva propunha ao espectador que ele era o único centro do mundo. A câmera - especificamente a cinematográfica - demonstrou que esse centro não existia mais.

Certamente esse aspecto técnico, entre tantas outras coisas, colaborou para que o subjetivismo unipessoal, base do narrador onisciente do século XIX, desse lugar a um subjetivismo pluripessoal, criando uma voz - ou vozes - diretamente envolvida na narração, que a desarticula e fragmenta, focando o movimento miúdo das emoções e o fluxo dos pensamentos. Tem-se, então, o que se convencionou chamar a escrita fragmentada, resultado de uma percepção fragmentada.

Mas as vanguardas, que incorporaram à arte essa nova percepção, viam-se como militantes de uma criatividade de nova ordem, que poderia liberar a humanidade. A sua principal marca era o desafio e a rejeição à tradição, a insistência numa clara ruptura com os cânones do passado, um dinamismo agressivo e consciente nos reclamos de liberdade, além de clara hostilidade ao mercado, como tentativa de proteger seu trabalho.¹

A excitação com a urbanização acelerada e com os novos maquinismos da modernidade são emblemas visíveis desses tempos e expressaram-se muitas vezes na crença de que tais máquinas poderiam ajudar a construir um mundo melhor, a partir das cidades. Turbinas e chaminés, automóveis velozes, a fugidia linha das estradas de ferro, a força dos trens a vapor figuraram como tema constante na arte e literatura do período, sempre apontando para o alto e para a frente, para o futuro, além de impregnar a própria forma literária com a sua velocidade e dinamismo, para dizer o mínimo.

As máquinas de hoje são de outro tipo, porém: não produzem e nem reproduzem apenas - como fizeram a fotografia e o cinematógrafo - reproduzem *ad infinitum*. O fascínio que exercem é diverso do de suas antecessoras; resulta de que elas parecem oferecer uma imensa rede de poder e controle sobre o mundo, que elimina qualquer incerteza, hesitação ou desconforto. São

¹ WILLIAMS, R. *The politics of the avant-garde*, in *The Politics of Modernism*, cit.

caixas hermeticamente fechadas que contêm em si os simulacros das cidades e do mundo, não apontam para lugar nenhum e nem para outro tempo. Se impregnam a forma literária, com certeza o fazem como nunca foi feito antes. Como acentua Jameson, além de tudo *it is immediately obvious that the technology of our own moment no longer possesses this same capacity of representation.*²

Agora, quando as antigas subversões modernas já são vistas como clássicas - como demonstra o texto de Nassar -, se procurarmos um aparato técnico que sirva de emblema para a emergência do pós-modernismo entre nós, sem dúvida este será a televisão, como vimos desde o início do trabalho. Todavia, seus recursos de colagem e montagem, com roupa nova, remontam ao tempo do cinema mudo. A televisão faz apenas reproduzir. Os cortes freneticamente abruptos dos *video clips* de hoje, se não suplantam a moderna fragmentação, incorporam-na num novo tipo de representação, a multiplicidade simultânea, resultado de uma percepção intermitente, que liga cadeias de eventos, tipos de discurso e compartimentos da realidade, em sinais luminosos compondo uma forma que busca apenas a aglutinação dos fragmentos num mosaico colorido. Definitivamente, não há mais lugar para totalizações.

Os grandes temas modernos da alienação, isolamento, solidão, ansiedade, a fragmentação de um eu que não reconhece mais como seu o mundo que o cerca e que, todavia, ainda é uma referência (claros no texto moderno de Nassar), parecem não dar conta de representar o fim do eu individual, que era tido como auto-suficiente e central em relação ao mundo. O sujeito pós-moderno, que já vive entre nós, é uma entidade descentrada, presa num infinito jogo de imagens que se refletem entre si, a olhar o mundo como se ele fosse uma tela. O desaparecimento do sujeito moderno, mergulhado no anonimato de uma legião de iguais, parece, então, significar o

² JAMESON, F., *Postmodernism*, p.36.

desaparecimento do estilo, no sentido de marca pessoal e intransferível, substituído por uma vampirização de todos os estilos disponíveis, presentes e passados, acrescidos da linguagem de outros *media* e regidos pelos ditames do mercado.

A prosa modernista, tanto aqui como em outros lugares (ressalvadas as diferenças locais), apresentou-se, de maneira geral, como uma crise na representação realista do mundo. O surgimento de novas linguagens que permitissem interpretar uma realidade em mudança e não mais representá-la, a busca de uma arte autônoma, o fim da figuração naturalista, o uso da abstração, do fragmento, da assimetria, da incongruência, da alusão, como queriam as vanguardas, era um projeto, uma estratégia de resistência à mercantilização, através de uma espécie de autotelismo, giro protetor ao redor de si mesmo, a fim de evitar a contaminação por uma realidade que se recusava.

Já a prosa contemporânea emerge como algo que não reconhece a si mesmo esse estatuto - o de arte ou anti-arte -, esvaziada de qualquer projeto estético ou político. Vazada numa linguagem voluntariamente assimilável pelo público, centrada em situações, signos e objetos massificados, numa espécie de novo populismo, ela não pretende representar a vida (como, apesar de tudo, faz o realismo fonsequiano, por exemplo), nem sequer analisá-la ou interpretá-la (como tenta Nassar, embebedando-se com seu copo de cólera), mas tornar-se uma imitação deliberada de si mesma, de outros gêneros literários ou qualquer outra linguagem, criando uma "metaficção" solipsista, de acordo com o princípio da melhor *performance* (linguística?). Baseada nas novas máquinas e não no homem; na matéria evanescente do simulacro e não na realidade concreta; no eterno presente, sem considerar passado ou futuro, ela tende ao niilismo, à recusa da tradição e à oposição à própria literatura - as quais todavia incorpora, pelo pastiche - , mas

sem qualquer impulso social ou político; sua total recusa a qualquer noção estética na verdade significa uma inescapável simbiose com a mercadoria.³

Os autores brasileiros respondem a todos esses estímulos de acordo com a hora do relógio da nossa temporalidade própria... que são várias, como se viu. Se cada um dos autores analisados mostrou uma hora diferente nesse relógio, pode-se dizer que, muitas vezes, todos apontam a mesma. Melhor dizendo, há elementos pós-modernos no mais residual dos nossos autores, como o pastiche e a espetacularização; há traços modernos em Sant'Anna e Abreu, como a angústia, a alienação, o isolamento e mesmo a linguagem fragmentada, assim como Fonseca apresenta muitos vestígios residuais, na sua violência naturalista, e Raduan Nassar envereda claramente pela pós-modernidade, na quase esquizofrenia de seu discurso egótico.

Pode-se enfatizar, portanto, como última consideração a reter, que, no Brasil, o descompasso entre cultura e sociedade não logrou ser abolido pelo milagre tecnológico e pela espetacularização do mundo; que somos apenas modestamente modernos, ou melhor, para dizer como Habermas⁴, incompletamente modernos; que aqui a pós-modernidade, no sentido que lhe demos, ainda vem apenas acelerando o passar das horas e que a nossa prosa, as nossas "letras", no corpo a corpo com a imagem, já vêm dando disso a exata medida.

³ De acordo com Terry Eagleton, "postmodernism takes something from the modernism and the avant-garde, and in a sense plays one off against the other. From modernism proper, postmodernism inherits the fragmentary or schizoid self, but eradicates all critical distance from it, countering this with a pokerfaced presentation of "bizarre" experiences which resembles certain avant-garde gestures." *Op.cit.*, p.72.

⁴ HABERMAS, J. *Modernidade versus Pós-Modernidade*, in *Arte em Revista*, n.7.

Bibliografia

- . ADORNO, Theodor. *Culture Industry Reconsidered*, in *New German Critique*, n.6, 1975.
- . ADORNO, Theodor W.e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, Rio, J.Zahar, 1986.
- . ADORNO, Theodor W. *O fetichismo da música e a regressão da audição*, in *Os Pensadores*, S. Paulo, Abril, 1980.
- . ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*, Caracas, Monte Avila Ed.,1975.
- . ADORNO, Theodor W. *A Posição do Narrador no romance contemporâneo*, in *Os Pensadores*, S. Paulo, Abril, 1980.
- . ADORNO, Theodor W. *Prisms*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990.
- . ALEXANDER, Marguerite. *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodern British and American Fiction*, London-N.York, Hodder & Stoughton, 1990.
- . ARATO, Andrew & GEBHARDT, Eike (org.). *The Essential Frankfurt School Reader*, N.Y., Continuum Publishing Co., 1990.
- . AUERBACH, Erich. *Mimesis*, S. Paulo, Perspectiva, 1976.
- . BAREI, Silvia. *Literatura y industria cultural: del folletín al best-seller*, Cordoba, Alcion Editora, 1988.
- . BELL, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in social forecasting*, N.Y., Basic Books, 1976.
- . BELL, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*, N.Y., Basic Books, 1976.
- . BENJAMIN, Walter. *Illuminations* (org. Hannah Arendt), New York, Schocken Books, 1988.
- . BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, S.Paulo, Brasiliense, 1986.

- . BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Rua de Mão Única**, S. Paulo, Brasiliense, 1987..
- . BENJAMIN, Walter. **Poésie et Révolution**, Paris, Ed. Denoel, 1971.
- . BENJAMIN, Walter. **Reflections** (org. Peter Demetz), New York, Schocken Books, 1989.
- . BENJAMIN, Walter. **Sociologia** (org. Flávio R. Kothe), S. Paulo, Atica, 1985.
- . BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura e Documentos de Barbárie** (org. Willi Bolle), S. Paulo, Ed. Cultrix /Usp, 1988.
- . BERGER, John. **Ways of Seeing**, London, Penguin Books, 1977.
- . BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**, S. Paulo, Cia das Letras, 1986.
- . BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**, Rio, Rocco, 1977.
- . BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**, São Paulo, Cia. das Letras, 1982.
- . BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**, S. Paulo, Cultrix, 1983.
- . BOSI, Alfredo. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*, in **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo, Cultrix, 1985.
- . BOSI, Ecléa. **Cultura de Massas e Cultura Popular**, Rio, Vozes, 1978.
- . BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alan. **L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public**, Paris, Editions de Minuit, 1969.
- . BOURDIEU, Pierre. *Cultural reproduction and social reproduction*, in **Knowledge, Education and Cultural Change**, ed. by Richard Brown, London, Tavistock Publications, 1973.
- . BOURDIEU, Pierre. **Distinction: a Social Critique of Judgement of Taste**, London, Routledge & Kegan Paul, 1984.
- . BOURNEUF, R. e OUELLET, R. **O Universo do Romance**, Coimbra, Almedina, 1976.
- . BRATLINGER, Patrick. **Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay**, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1983.
- . BUARQUE DE HOLLANDA, H. e outros. **Anos 70 - Literatura**, Rio, Europa, 1980.

- . BUCK-MORS, Susan. **The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project**, Cambridge, Ma, MIT Press, 1990.
- . CAHOONE, Lawrence E. **The Dilemma of Modernity: Philosophy, Culture and Anti-culture**, Albany, N.Y., State Univ. of New York Press, 1988.
- . CALINESCU, Matei. **Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence and Kitsch**. Bloomington and London, Indiana University Press, 1977.
- . CAMPEDELLI, Samira Y. **A telenovela**, São Paulo, Ática, 1985.
- . CANCLINI, Nestor G. *La modernidad después de la posmodernidad*, in **Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina**, org. por Ana Maria M. Belluzzo, S. Paulo, Ed. da Unesp, 1990.
- . CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 1969.
- . CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e subdesenvolvimento*, in **América Latina em sua literatura**. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- . CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**, S. Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1980.
- . CÂNDIDO, Antônio. *A personagem do romance, A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1985.
- . CANDIDO, Antônio. *A nova narrativa*, in **A Educação pela noite & Outros ensaios**, S. Paulo, Atica, 1987.
- . CANDIDO, Antônio. *Poesia, Documento e História*, in **Brigada Ligeira e Outros Escritos**, S. Paulo, Ed. da UNESP, 1992.
- . CARVALHO, Elisabeth e outros. **Anos 70 - Televisão**. Rio, Europa, 1980.
- . CARVALHO, A.L.C. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência**, S. Paulo, Pioneira, 1981.
- . CASTAGNINO, Raul. **Tempo e Expressão Literária**, S. Paulo, Mestre Jou, 1970.
- . COLLINS, Jim. **Uncommon Cultures: popular culture and postmodernism**, N.York, Routledge, 1989.

- . CORTAZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*, in **Valise de Cronópios**, S. Paulo, Perspectiva, 1974.
- . COUTINHO, C.N. *Cultura e Democracia no Brasil*, in **Encontros com a Civilização Brasileira**, n.17, nov. 1979.
- . COUTURIER, Maurice (org.) **Nice Conference on Postmodern Fiction**, April 1982 , Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1983.
- . DAVISON, Peter , MEYERSON, Rolf & SHILS, Edward (org). **Culture and Mass Culture**, Cambridge [Engl.], Chadwyck; N.J., Somerset House, 1976
- . DAVISON, Peter (org.). **Literary Taste, Culture and Mass Communication**, Cambridge [Engl.], Chadwyck Healey, 1978.
- . DEBORD, Guy. **Commentaires sur la société du spectacle**, Paris, G.Lebovici, 1988.
- . EAGLETON, Terry. *Capitalism, Modernism and Postmodernism*, in **New Left Review**, n.152, jul./aug. 1985.
- . EAGLETON, Terry. **Against the grain**, London, Verso, 1986.
- . EAGLETON, Terry. **The Function of Criticism**, London, Verso, 1990.
- . EAGLETON, Terry. **The Ideology of the Aesthetic**, Cambridge, MA, Basil Blackwell, 1991.
- . EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**, Porto, Afrontamento, 1976.
- . EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**, S.Paulo, Martins Fontes, 1983.
- . ESCARPIT, Robert. **La Littérature et le Social**, Paris, Flammarion, 1970.
- . ESCARPIT, Robert. **L'écrit et la communication**, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- . FALCK, Collin. **Myth, Truth and Literature: Towards a True Postmodernism**, Cambridge [Engl.], N.York, Cambridge University Press, 1989.
- . FEHER, Férénc. **O Romance está morrendo ?**, Rio, Paz e Terra, 1972.

- . FIEDLER, Leslie A. **What was Literature ? : Class Culture and Mass society** , N.Y., Simon and Schuster, 1982.
- . FOSTER, Hal (org.). **The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture**, Port Townsend, Wash., Bay Press, 1983.
- . GAGGI, Silvio. **Modern/Postmodern - A Study in Twentieth-century Arts and Ideas**. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- . GALVAO, W. N. *Amado: respeitoso, respeitado*, in **Saco de Gatos**, S.Paulo. Duas Cidades, 1976.
- . GRUNNENWALD, José Lino (org.). **A idéia do cinema**. Rio, Civilização Brasileira, 1969.
- . HABERMAS, Jurgen. **L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise**, Paris, Payot, 1978.
- . HABERMAS, Jurgen. *Modernidade versus Pós-modernidade*, in **Arte em Revista**, n.7.
- . HABERMAS, Jurgen. **The philosophical discourse of modernity**, Cambridge, MA, MIT Press, 1991.
- . HAUSER, Arnold. **The Sociology of Art** , London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
- . HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**, São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- . HIRSCH, Eric D. **The aims of Interpretation**, Chicago, University of Chicago Press, 1976.
- . HOLLANDA, H.B. e GONCALVES M.A. **Anos 70 - Literatura**, Rio, Ed. Europa, 1980.
- . HOUAISS, Antônio e outros. **Ciclo de debates do Teatro Casa Grande**, Coleção Opinião, Rio, Ed. Inúbia, 1976.
- . HOWE, Irving. **The idea of the Modern**, N.Y., Horizon Press, 1967.
- . HUYSEN, Andreas. **After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism**, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1986.
- . HUYSEN, Andreas. *Introduction to Adorno*, in **New German Critique**, Winter 1975.

- . JAMESON, Fredric. **Late Marxism, or, The persistence of the Dialectics**, London-N.York, Verso, 1990.
- . JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma**, S. Paulo, Hucitec, 1985.
- . JAMESON, Fredric. **Nationalism, Colonialism and Literature**, Lawrence Hill, Derry, Field Day, 1988.
- . JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**, Ithaca, N.Y., Cornell Univ. Press, 1981.
- . JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, in **Novos Estudos Cebrap**, n. 12, junho/85.
- . JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism**, Durhan, Duke Univ. Press, 1991.
- . JENCKS, Charles. **What is Postmodernism ?**, London, Academy Ed.; N.York, St Martin's Press, 1986.
- . KEHL, Maria R. **Anos 70 - Televisão**. Rio, Europa, 1980.
- . KERMODE, John F. **The Sense of an Ending**. New York, Oxford University Press, 1967.
- . KUMAR, Shiv K. **Bergson and the Stream of Consciousness novel**. New York University Press, 1963.
- . LAJOLO, M.e ZILBERMAN,R. **A Leitura Rarefeita**, S. Paulo, Brasiliense, 1991.
- . LASCH, Christopher. **O mínimo Eu**, S. Paulo, Brasiliense, 1986.
- . LENZ, Gunter H. **Crisis of Modernity: Recent Critical Theories of Culture and Society in the United States and West Germany**, Kurt L. Shell, Frankfurt, Campus Verlag; Boulder, Co., Westview Press, 1986.
- . LIMA, Luís Costa (org.) **A Literatura e o Leitor**, Rio, Paz e Terra, 1979.
- . LIVINGSTONE, Rodney, ANDERSON, Perry & MULHERN,Francis (org.) **Aesthetics and politics**, London-N.York, Verso, 1990.

- . LOVEJOY, Margot. **Postmodern currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media**, Ann Arbor/London, UMI Research Press, 1989.
- . LOWENTHAL, Leo. **Literature and the Image of the Man**, N. Y., Books for Libraries Press, 1970.
- . LOWENTHAL, Leo. **Literature, Popular Culture and Society**, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1961.
- . LOWENTHAL, Leo. **Literature and Mass culture**, New Brunswick, Transaction Books, 1984.
- . LUKACS, Georg. **Teoria do Romance**, Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- . LYOTARD, Jean François. **O Pós-Moderno**, rio, J, Olympio Ed., 1986.
- . MACHEREY, P. **Pour une théorie de la Production Littéraire**, Paris, Maspero, 1978.
- . MANDEL, Ernest. **Delfcias do Crime**, S. Paulo, Busca Vida, 1988.
- . McHALE, Brian. **Postmodernist Fiction**. New York-London, Methuen, 1987.
- . MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio, Francisco Alves, 1979.
- . MILLER, Daniel. **Material Culture and Mass Consumption**, N.Y, B.Blackwell, 1987.
- . MILNER, Max. **Du visible à l'invisible**. Paris, José Corti, 1988.
- . MARCUSE, Herbert. **L'Homme unidimensionel**, Paris, Editions de Minuit, 1968.
- . NAVES, Rodrigo. *O novo livro do mundo*, in **Novos Estudos Cebrap**, n.23, março/89.
- . OLIVEIRA, R. Cardoso (org.). **Pós-Modernidade**, Campinas, Ed. da Unicamp, 1987.
- . ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. S.Paulo, Brasiliense, 1988.
- . ORTIZ, Renato e outros. **Telenovela - história e produção**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- . PECORA, Vincent P. **Self & Form in modern narrative**. Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1989.

- . PEREIRA, M.C.A. **O nacional e o popular na cultura brasileira - televisão**, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- . POSTER, Mark. **The Mode of Information**, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1990.
- . PREVOST, Claude. **Littérature, Politique, Idéologie**, Paris, Ed. Sociales, 1973.
- . RAMA, Angel. **Más alla del boom: literatura y mercado**, Mexico, Marcha Editores, 1981.
- . RICCI, François (org.). **Gramsci dans le texte**, Paris, Editions Sociales, 1975.
- . RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- . RIDLESS, Robin. **Ideology and Art: theories of mass culture from Walter Benjamin to Umberto Eco**, N.Y., P. Lang, 1984.
- . ROCHE, Jean. **Jorge, bem/mal amado**, S. Paulo, Cultrix, 1987.
- . ROSENAU, Pauline M. **Postmodernism and the Social Sciences**, Princeton, Princeton Univ. Press, 1992.
- . SARUP, Madan. **An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism**, Hemel Hempstead, Hertfordshire; N.York, Harvester Wheatsheaf, 1988.
- . SANAPARO, Richard G. **Post-industrial Society and Post-modern Literature**, [dissertation], 1986.
- . SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. S.Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- . SARTRE, Jean Paul. **Que és la Literatura ?**, Buenos Aires, Ed. Losada, 1976
- . SCHAEFFER, Pierre . **Essais sur les mass media et la culture**, Paris, Unesco, 1971.
- . SCHUCKING, Levin L. **The Sociology of Literary Taste**, London, Routledge & Kegan Paul, 1950.
- . SCHULER, Donaldo. **Teoria do Romance**, S. Paulo, Atica, 1989.
- . SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**, Rio, Paz e Terra, 1981.
- . SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio, Paz e Terra, 1978.
- . SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo, Cia. Das Letras, 1987.

- . SIMON, Iumna e DANTAS, Vinícius. *Poesia ruim, sociedade pior*, in **Novos Estudos Cebrap**, n.12, junho/85.
- . SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*, Rio, Jorge Zahar, 1985.
- . SPENCER, Sharon. *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York University Press, 1971.
- . SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. S. Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- . SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*, Rio, J. Zahar Ed., 1985.
- . SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*, Rio, Achiamé, 1984.
- . SWINGEWOOD, Alan. *The Myth of Mass Culture*, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1977.
- . TAYLOR, Brandon. *Modernism, Postmodernism, Realism: a Critical Perspective for Art*, Winchester, Winchester School of Art Press, 1987.
- . TORRES, Felix. *Dejà vu: post et neo-modernisme, le retour du passé*, Paris, Ramsay, 1986.
- . VARSAVA, Jerry A. *Contingent Meanings : Postmodern Fiction, Mimesis and the Reader*, Florida Univ. Press, Talahassee, 1990... . VATTIMO, Gianni. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, Baltimore, J.Hopkins Univ.Press, 1988.
- . WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*, S. Paulo, Cia das Letras, 1990.
- . WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism*, London-N.York, Verso, 1989.
- . WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1979.
- . WISNICK, José Miguel e outros. *Anos 70 - Música popular*. Rio, Europa, 1980.
- . WOLF, Janet. *The Social Production of Art*, N.York, St Martin's Press, 1981.
- . ZERAFFA, Michel. *Roman et Société*, Paris, Presses Univ. de France, 1976.
- . ZILBERMANN, *Estética da Recepção e História da Literatura*, S.Paulo, Ática, 1989.

Artigos em periódicos

FOLHETIM (FOLHA DE S.PAULO)

- . Edição especial: *Livros - a crise passada a limpo*, 22-2-81, 16 p.
- . FIGUEIREDO, Vera L., *A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca*, 29-7-84, pp.6-7.
- . Edição especial: *Política Cultural: isso ainda faz a cabeça?*, 3-3-85, 12 p.
- . COHN, Gabriel, *Os olhos e ouvidos do rei*, 17-3-85, p.3.
- . SALLES JR., Walter, *Tele/Visões da Nova República*, 17-3-85, p.4.
- . Edição especial: *Pós-moderno*, cap. II, 21-7-85, 12 p.
- . Edição especial: *Livros: uma indústria em alta*, 15-9-85, 12 p.
- . DUARTE, Paulo Sérgio, *Regressão e tradição na arte dos anos 80*, 23-3-86, p.8-9.
- . Edição especial: *Tempos modernos*, 13-4-86, 8 p.
- . ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira*, 4-5-86, p.4-5.
- . SUSSEKIND, Flora, *Rodapés, tratados & ensaios*, 12-12-86, p.7-12.

ISTOÉ

- . *O que é isso companheiro?*, resenha do livro de Fernando Gabeira, 31-10-79, p.85.
- . *O precoce verão dos oitenta*, 7-11-79, p.46-51.
- . *Sem censura, mas...*, 27-2-80, p.33-34.
- . *A literatura em viagem*, 17-8-83, entrevista com Ignácio de Loyola Brandão, pp. 84-86.
- . *Best-seller à brasileira*, 21-9-83, pp.48-52.
- . *Pelas noites vazias*, resenha de *Triângulo das águas*, de Caio Fernando abreu, 12-10-83, p.86.
- . *Círculos inexoráveis*, resenha de *Meu querido assassino*, de Dalton Trevisan, 30-11-83, p.80.
- . *O inventor de palavras*, reportagem e resenha sobre *A grande arte*, de Rubem Fonseca, 7-12-83, pp.90-92.

- . *Sortido e bem matreiro*, 28-12-83, p.86.
- . *Frestas da memória*, resenha de **O quarto fechado**, de Lya Luft, 25-4-84, p.64.
- . *Mágica fusão de loucuras*, resenha de **Vagas notícias de Melinha Marchiotti**, de João Silvério Trevisan, 6-6-84, p.70.
- . *Palco de letras*, 27-6-84, pp.48-49.
- . *Autobiografia fragmentada*, resenha de **Junk box**, de Sérgio Sant'Anna, 24-10-84.
- . *Um casal encantador*, reportagem e resenha sobre **Tocaia grande**, de Jorge Amado e **Senhora dona do baile**, de Zélia Gattai, 21-11-84.
- . *Com os olhos do povo*, resenha de **Viva o povo brasileiro**, de João Ubaldo Ribeiro, 19-12-84, pp.48-49.
- . *Na febre dos palanques*, 26-12-84.
- . *A vida fora do eixo*, 2-1-85, pp.38-41.
- . *Embaraçosos diálogos*, 2-1-85, resenha de **A condolência**, de Márcio de Souza, 2-1-85, p.61.
- . *Descida aos infernos*, resenha de **Um copo de cólera**, de Raduan Nassar, 10-4-85, p.82.
- . *Carpintaria literária*, resenha de **Concerto carioca**, de Antonio Callado, 22-5-85, p.73.
- . *Filósofos do cotidiano*, 5-6-85, pp.38-39.
- . *Entre paredes de vidro*, resenha de **Bandoleiros**, de João Gilberto Noll, 3-7-85, p.79.
- . *Como João Gilberto*, resenha de **A polaquinha**, de Dalton Trevisan, 14-8-85, pp.86-87.
- . *Escritores no ar*, 4-9-85, pp.46-47.
- . *A morte do futuro*, 2-10-85, pp.42-44.
- . *Fantástica osmose*, resenha de **Torvelinho dia e noite**, de José J.Veiga, 4-9-85, p.94.
- . *Ficção elétrica*, resenha de **Stella Manhattan**, de Silviano Santiago, 18-9-85, p.78.
- . *Literatura do avesso*, resenha de **Abacaxi**, de Reinaldo de Moraes, 9-10-85, p.86.
- . *Afinado com o leitor*, resenha de **O ganhador**, de Ignácio de Loyola Brandão, 19-8-87, pp. 78-80.

- . *Metáfora sombria*, resenha de **Casa de meninas**, de Inácio Araújo, 26-8-87, pp.80-81.
- . *Baú de família*, resenha de **Violetas e caracóis**, de Autran Dourado, 11-11-87, pp.96-97.
- . *Não vendamos a alma*, 11-11-87, entrevista com Silvano Santiago, 11-11-87, pp.90-92.
- . *Caminhos opostos*, 9-12-87, pp.39-41.
- . *Círculos da moral*, resenha de **A doce canção de Caetana**, de Nélida Piñon, 30-12-87, pp.63.
- . *Duelos entre o amor e a solidão*, resenha de **O dragões não conhecem o paraíso**, de Caio Fernando Abreu, 11-5-88, p.8.
- . *1968- A geração de ouro*, parte 2, 18-5-88, pp. 41-48; parte 3, 25-5-88, pp.47-53; parte 4, 1-6-88, pp.37-41.
- . *Jorge, o amado do Brasil*, reportagem e entrevista por ocasião do lançamento de **Navegação de cabotagem**, 29-7-92, 64-71.
- . *Fábrica de bolso*, 30-9-92, pp.72-73.
- . *A palavra roubada*, resenha de **O livro do avesso**, de João Silvério Trevisan, 4-11-92, p.62.

ISTOÉ SENHOR

- . *Jorge Amado ataca de santo*, reportagem e resenha sobre **O sumiço da santa**, de Jorge Amado, 9-11-88, pp.102-106.
- . *A Globo criou um monstro*, 6-9-89, pp.87-88.
- . *Muitos livros, poucos leitores*, 13-9-89, pp.72-78.
- . *Herói discreto*, resenha de **Memórias de Aldenham House**, de Antonio Callado, 25-10-89, pp. 120-21.
- . *Triste cenário*, entrevista com Antonio Callado, 8-11-89, pp.5-11.
- . *O paraíso perdido*, 15-11-89, pp.126-28.
- . *Singular mestria*, resenha de **O sorriso do lagarto**, de João Ubaldo Ribeiro, 15-11-89, pp.126-127.
- . *Best-seller à brasileira*, entrevista com Ana Miranda, 20-12-89, pp.5-11.

- . PEIXOTO, Nelson Brissac, *O retorno ao sublime*, 3-1-90, pp.68-75.
- . KUBRUSLY, Maurício, *Música planetária e mais tecnologia*, 3-1-90, pp.76-77.
- . ABRAMO, Radha, *Os vários futuros da arte*, 3-1-90, pp.77-78.
- . *Romance B*, resenha de *Por onde andar* de Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu, 17-10-90, p. 82.
- . *Cores sutis*, resenha de *Jóias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, 21-11-90, p.74.

LEIA LIVROS

- . Todas as edições de 1981 a 1989.

MAIS (FOLHA DE S.PAULO)

- . *Nassar relança um copo de cólera*, 19-4-92, p.5.
- . Edição especial: *Cultura média ou medíocre?*, 21-6-92.
- . Edição especial: *Caetano, 50!; Jorge, 80!*, 9-8-92.

VEJA

- . *McLuhan certo ou errado?*, 26-2-69, pp.52-55.
- . *O mundo vem chegando*, 5-3-69, pp. 54-58.
- . *O assassinato da palavra*, 16-4-69, p.63.
- . *Quem conhece um milhão de leitores novos?*, 16-5-69, p.64.
- . *Um show do outro mundo*, 28-5-69, p.64.
- . *Os ditadores da moda e da moral*, 4-6-69., p.64.
- . *A mulatka Gabriela vende bem*, 11-6-69, p.64
- . *Um "clic" no professor*, 30-7-69, pp.56-57.
- . *O país numa rede*, 3-9-69, p.68.
- . *Dez anos em busca de um mundo novo*, 8-10-69, suplemento especial, cap. I, pp.2-12.
- . *A arte rebelde dos anos 60*, 26-11-69, suplemento especial, cap. VII, pp.85-96.
- . *A guerra de João e Maria*, 10-12-69, p.80.

- . *A angústia do bem estar moderno*, 17-12-69, suplemento especial, cap. XI, pp. 121-132.
- . *Os livros de 70*, 23-12-70.
- . *Uma guerra de bar*, resenha de **Bar Don Juan**, de Antonio Callado, 12-5-71, p.90.
- . *Um país em julgamento*, resenha de **Incidente em Antares**, de Érico Veríssimo, 17-11-71, p.90.
- . *A desordem do crescimento*, 21-6-72, pp.83-86.
- . *Uma ficção para milhões*, 13-12-72, pp.82-88.
- . *A agonia da vanguarda*, 31-1-73, pp.90-91.
- . *A leitura multiplicada*, 14-3-73, pp.86-87.
- . *Os dez mais*, 1-1-75, p.72.
- . *No marasmo*, 28-5-75, p.104.
- . *Agonia latíndia*, resenha de **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão, 20-8-75, p.67.
- . *Experimentais?*, 3-9-75, p.52.
- . *Vampiro de almas*, entrevista com Dalton Trevisan, 3-9-75, p.68.
- . *Super-Ralfo*, resenha de **Confissões de Ralfo**, de Sérgio Sant'Anna, 10-9-75, p.112.
- . *A grande mania nacional*, 10-9-75, p.70.
- . *Um sambão*, resenha de **Leão de Chácara**, de João Antônio, 15-10-75, p.115.
- . *Nos limites do possível*, entrevista com Antônio Cândido, 15-10-75, p.3.
- . *Em nome da consciência*, entrevista com Antonio Callado, 14-7-76, p.3.
- . *Eu só podia resistir*, entrevista com Chico Buarque de Hollanda, 27-10-76, p.3.
- . *Escrever não é vaidade*, entrevista com Autran Dourado, 8-12-76, p.3.
- . *Como será em 1985?*, 13-9-78, pp.84-88.
- . *Repensar a censura*, entrevista com Wilson Martins, 20-9-78, p.3.
- . *Voltando das trevas?*, 1-11-78, suplemento especial, p.177.
- . MOTA, Carlos G., *Uma cultura de partidos*, 1-11-78, p.178-180.

- . FERREIRA GULLAR, *O vanguardismo está morto*, 1-11-78, pp.181-182.
- . MINDLIN, José, *Responsabilidade de todos*, 1-11-78, pp. 182-184.
- . MERQUIOR, José G., *Com a imaginação da liberdade*, 1-11-78, pp.184-186.
- . KUBRUSLY, Maurício, *O novo tempo está sendo gerado*, 1-11-78, pp.186-187.
- . COHN, Gabriel, *Mudar os conteúdos não é decisivo*, 1-11-78, pp.188-189.
- . DINES, Alberto, *Outras visões do paraíso*, 1-11-78, pp. 190-191.
- . *Caos ordenado*, resenha de *Um copo de Cólera*, de Raduan Nassar, 22-11-78, pp.171-172.
- . *Saldos do desenlace*, 13-12-78, p.29.
- . *A crítica ainda vive?*, 24-1-79, p.90.
- . *Década da abertura*, 14-2-79, p.114.
- . *O país dos contistas*, 30-5-79, p.59.
- . MARTINS, Wilson, *Um mercado de esquerda*, 12-9-79, p.96.
- . *Fardas e fardões*, resenha de *Farda, fardão, camisola de dormir*, de Jorge Amado, 19-9-79, p.92.
- . *O vampiro de almas*, reportagem e resenha sobre *Virgem louca, loucos beijos*, de Dalton Trevisan, 31-10-79, p.88-91.
- . *Um cosmopolita do pânico e da solidão*, resenha de *O cobrador*, de Rubem Fonseca, 17-10-79, p.64.
- . *A conquista dos EUA*, 7-1-81, pp.64-65.
- . *Tempo de cautela*, 4-2-81, pp.56-57.
- . *O país da culpa*, resenha de *As imaginações pecaminosas*, de Autran Dourado, 29-4-81, p.98.
- . *A vida cibernética*, 10-6-81, pp. 58-61
- . *A libertação do vídeo*, 22-7-81, pp.40-41.
- . *Qualidade é sucesso*, 12-8-81, pp.75-78.

- . *Memórias de mestre*, resenha de **Galo das trevas**, de Pedro Nava, 16-9-81, pp.68-71.
- . *Transe perfeito*, resenha de **Em liberdade**, de Silviano Santiago, 23-9-81, p.113.
- . *País do passado*, resenha de **Não verás país nenhum**, de Ignácio de Loyola Brandão, 25-11-81, p.142.
- . *Paixão da escrita*, resenha de **A fúria do corpo**, de João Gilberto Noll, 16-12-81, p.100.
- . *Eficácia sem renovação*, 30-12-81, pp.148-149.
- . *Uma nova imagem*, 9-6-82, p.143.
- . *Xingu de Ipanema*, resenha de **Expedição Montaigne**, de Antonio Callado, 23-6-82, p.130.
- . *Baixaria*, resenha de **A irresistível ascensão do boto Tucuxi**, de Márcio de Souza, 4-8-82, p.131.
- . *Sem fadas ou bruxas*, 25-8-82, pp. 131-134.
- . *O ano do bom astral*, 29-12-82, pp.164-65.
- . *Os melhores de 83*, 12-12-83, p. 134.
- . *Palavras ao vento*, 29-7-92, pp.102-103.

VISÃO

- . *A crise da cultura brasileira*, 5-6-71, pp.52-58.
- . *Da ilusão do poder a um nova esperança*, 11-3-74, pp.137-155.
- . *O que acontece de errado com os livros?*, 15-9-75, pp.104-106.
- . *Escritores desmentem crise de criatividade*, 10-11-75, pp.106-112.
- . *O cotidiano na arte*, resenha de **Feliz Ano Novo**, de Rubem Fonseca, 10-11-75, p.124.
- . *Obscurantismo tem que acabar*, 2-4-79, p.66.
- . *Estantes cheias de problemas*, 17-9-79, p.91.

REVISTA DO BRASIL

- . Edição especial: *Literatura anos 80*, Ano 2, n.5, 1986, 128 p.

CORPUS INICIAL

1. ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das Águas*, 1983.
2. ANGELO, Ivan. *A Festa*, 1975.
3. AMADO, Jorge. *O Sumiço da Santa*, 1988.
4. BRANDAO, I.L. *Zero*, 1975.
5. BRASIL, Assis. *As Virtudes da Casa*, 1985.
6. BINS, Patrícia. *Antes que o amor acabe*, 1984.
7. CALLADO, Antônio. *Sempreviva*, 1981.
8. DOURADO, Autran. *As Imaginações Pecaminosas*, 1981.
9. DRUMMOND, Roberto. *Ontem à noite era sexta-feira*, 1988.
10. FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*, 1983.
11. GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro ?*, 1979.
12. HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*, 1987.
13. LOUZEIRO, José. *Infância dos Mortos*, 1977.
14. LUFT, Lya. *Reunião de Família*, 1987.
15. NASSAR, Raduan. *Um Copo de Cólera*, 1978.
16. NOLL, J.G. *O Cego e a Dançarina*, 1980.
17. POMPEU, Renato. *Quatro Olhos*, 1976.
18. RIBEIRO, Darcy. *Maíra*, 1978.
19. RIBEIRO, J.U. *O Sorriso do Lagarto*, 1989.
20. SCLIAR, Moacyr. *O Olho Enigmático*, 1986.
21. SALLES GOMES, P.E. *Três Mulheres de três PP*, 1977.

22. SANT'ANNA, Sérgio. *A Senhorita Simpson*, 1989.
23. SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhatann*, 1985.
24. SILVA, Dionísio. *A Cidade dos Padres*, 1986.
25. SOUZA, Márcio. *A Condolência*, 1984.
26. SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*, 1975.
27. TELLES, Lygia F. *As Horas Nuas*, 1989.
28. TAVARES, Zulmira R. *O Nome do Bispo*, 1985.
29. TORRES, Antônio. *Essa Terra*, 1976.
30. TREVISAN, Danton. *A Polaquinha*, 1985.
31. VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*, 1971.
32. VILLELA, Luís. *Entre Amigos*, 1983.